This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

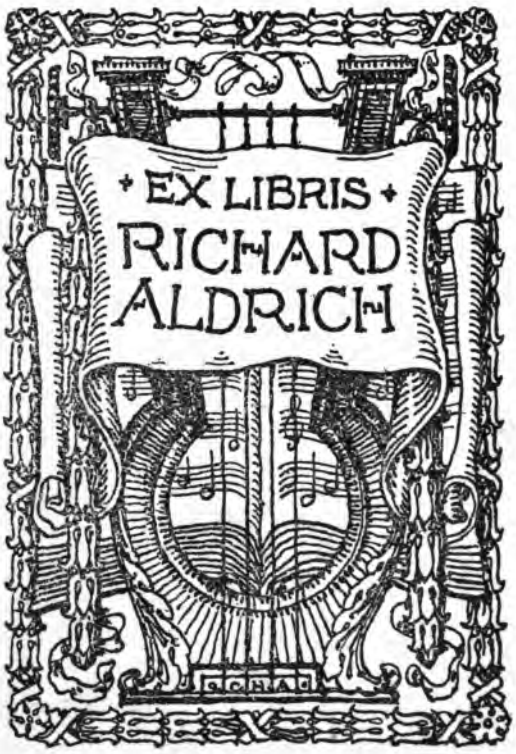
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

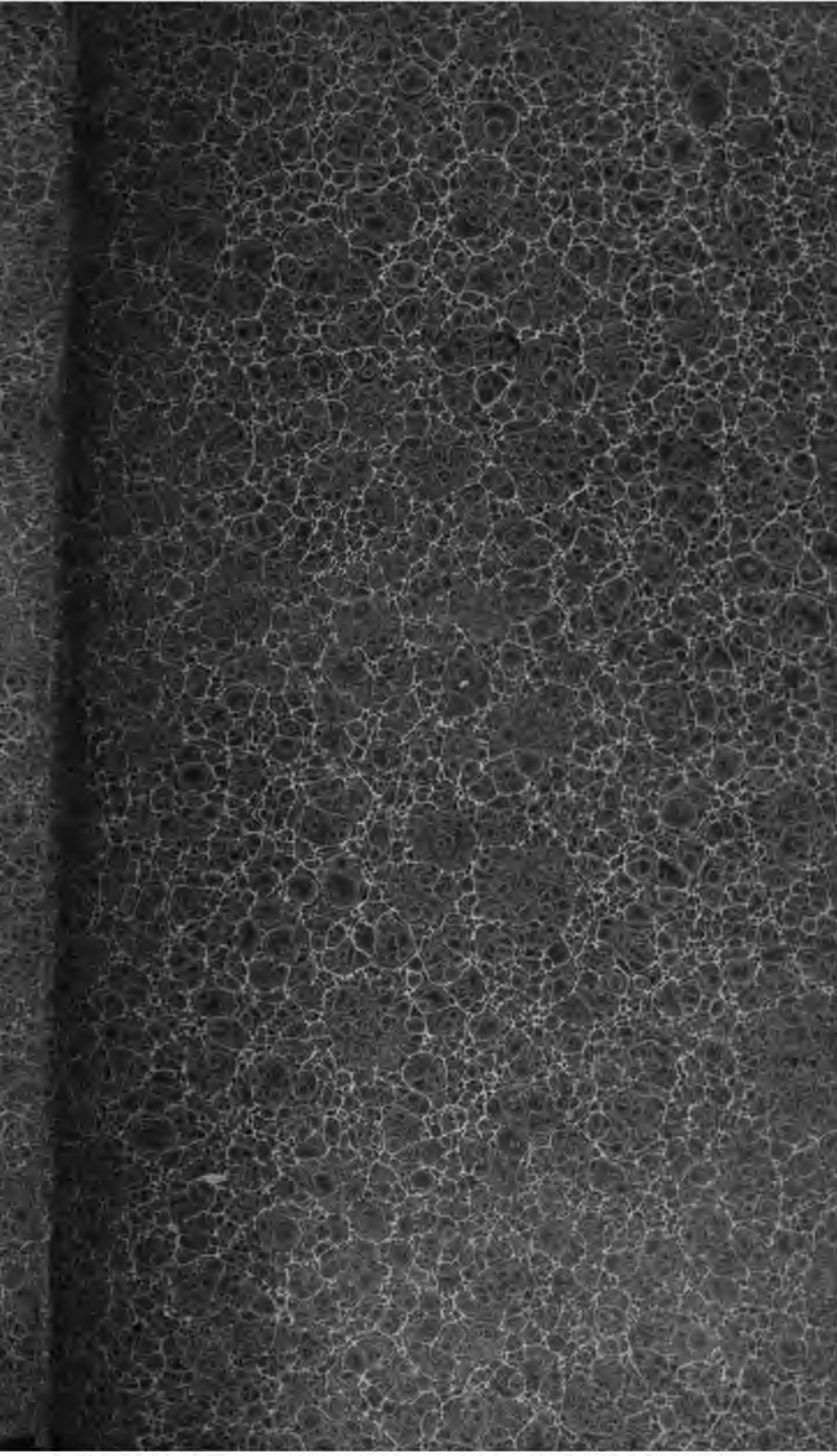
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

HDI
HW 209H I

KE
37743





MISCELLANÉES

MUSICALES.

Imprimerie de Ducessois, 55, quai des Augustins.

MISCELLANÉES

MUSICALES

PAR

J. ADRIEN DE LA FAGE.

Nel far giudizio delle cose della musica, non dobbiamo attribuire tal giudizio in tutto alli sentimenti, perciochè sono fallaci; ma si bene accompagnarli la ragione: conciosiachè, essendo queste due parti insieme aggiunte concordi, non è dubbio che non si potrà commettere alcun errore, e si farà il giudizio perfetto.

ZARLINO, *Istituzioni armoniche*, part. IV, cap. 35.

PARIS

COMPTOIR DES IMPRIMEURS UNIS

QUAI MALAQUAIS, 15.

1844

KE 37743

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
DEC 1 1961

AVIS.

Ce volume est composé de morceaux écrits à différentes époques; plusieurs ont paru dans des recueils périodiques ou autres, circonstance que j'ai eu soin d'indiquer en tête de chaque opuscule.

L'impression des premières feuilles remonte à plus de trois années, ce dont il est nécessaire d'avertir pour expliquer la présence de certains passages ou même de certains articles. Ainsi l'on trouvera p. 51, des *Recherches sur les Danses et Jeux de l'antique Égypte*, qui font partie du tome second de l'*Histoire générale de la Musique et de la Danse*, imprimé récemment, et qui par conséquent ne devraient pas se trouver ici. On verra aussi que je cite comme vivants des personnages qui dans le cours des trois dernières années ont payé tribut à la nature.

Les Notices et autres pièces contenues en ce livre me semblent offrir çà et là quelques remar-

ques utiles, mêlées à de certains faits et souvenirs bons à conserver. Dans les opinions hasardées sur les hommes et les choses, on a tâché de ne pas démentir le passage choisi pour épigraphe, qui recommande en matière musicale de ne pas s'en rapporter complétement aux sens, parfois susceptibles de nous tromper, mais d'y joindre l'exercice de la raison, cette union devant préserver de toute erreur et donner aux jugements une parfaite rectitude.

Paris, 8 octobre 1844, décennaire de la mort d'Adrien Boïeldieu.

N. B. Aujourd'hui personne ne se trompe plus, on sait que les *errata* sont absolument hors d'usage; j'en donne un pourtant, et même je le place, comme faisaient les Étienne et autres éditeurs célèbres, en lieu fort apparent : si je l'ai abrégé le plus possible, c'est pour montrer que je ne m'écarte pas de gaîté de cœur des habitudes reçues, et que je tâche, autant qu'il est en moi, d'être de mon siècle et de mon pays.

ERRATA.

Page 4 lig. 7 On a eu tort de donner à Beyle les noms de Louis-Alexandre-César. Il se nommait Henri, et puisqu'on l'a nommé ici, on ajoutera qu'il est mort subitement à Paris le 22 mars 1842.

— 19 — 00 Reüter, *lisez* ce nom sans tréma toutes les fois qu'il se présente.

— 24 — 6 insuffisante, *lisez* suffisante.

— 38 — 23 de, *lisez* des.

— 44 — 2 ses, *lisez* ces.

— 50 — 4 et de naïveté, *lisez* et une naïveté.

— 65 — 0

— 70 — 0 à l'adresse de M. Canaux, *substituez* celle du Comptoir des Imprimeurs unis, quai Malaquais, 15.

— 72 — 9 *Idean*, lisez *Ideen*.

— 92 — 10 en ce genre, *lisez* à cet égard.

— 103 — 12 ce travail, *lisez* le travail.

— 129 — 17 dans la scène, *lisez* de la scène.

— 136 — *dernière*, possède, *lisez* possédait.

— 142 — 15 par, *lisez* sur.

— 149 — 11 mille précautions, *lisez* une foule de précautions.

— 166 — 27 pratiqués ces exercices, *lisez* pratiqué ces exercices.

— 174 — 16 dans sa place, *lisez* dans la place.

— *ib.* à la note, tome LVI, *lisez* tome XLVI.

— 192 — 5 *en remontant freischutz*, lisez *freischütz*.

— 229 — 21 *le Danaide*, lisez *le Danaïde*.

— 230 — 11 *a capella*, lisez *a cappella*.

— 234 *dernière ligne du texte*, même faute que p. 229.
— 241 — 15 rappelées, *lisez* rappelés.
— 246 même faute que page 230.
— 269 — 19 excessivement, *lisez* extrêmement.
— 297 — 9 qui à cette époque envoyèrent, *lisez* qui envoyèrent alors.
— 303 — 4 *en remontant* : cette décadence, *lisez* une telle décadence,
— 304 — 11 *en remontant* : c'est cette illustre, *lisez* c'est cet illustre.
— 310 — 3 part, *lisez* par.
— 343 — 3 *lisez* comme il suit : la meilleure est celle qui a été dessinée et gravée par Capuri il y a, etc.
— 354 — 2 d'accompagnements, *lis.* d'accompagnement.
— 359 — 9 *en remontant*, *é dotto*, lisez *ed otto*.
— 360 *à la note*, Ginseppe Magnini, *lis.* Giuseppe Magrini.
— 366 — 6 *en remontant*, publié, *lisez* imprimé.
— 369 — 2 *id sonos*, lisez *sonosi*
— *ib.* — 9 *en remontant*, et p. 371, l. 15, svilúppo, *lisez* sviluppo.
— 370 — 16 sessenta, *lisez* sessanta.
— 385 — 5 à sea, *lisez* à ces.
— 387 — 13 *en remontant*, il y a, *lisez* il a.
— 396 — 18 mnémotechnique, *lisez* mnémonique.
— 398 — 7 du même, *lisez* de même,
— 402 — 17 au talent naissant de son fils le touchaient, *lisez* à ce talent naissant le touchaient.
— 432 — 9 achevée en 1832, etc., *lisez* terminée en 1832, et qui renfermait beaucoup moins de tableaux. Ce travail. . . .
— 475 — 18 à ceux, *lisez* à celles.

NOTICE

SUR

JOSEPH HAYDN.

Il chante maint air différent
Et maint instrument il étale.

Ancienne chanson de COLIN MUSET.

AVERTISSEMENT.

Outre les articles consacrés à Haydn dans les *biographies* générales ou spéciales, plusieurs livres séparés ont eu pour but de faire connaître sa personne et ses ouvrages. Au moment de sa mort, beaucoup d'anecdotes controuvées furent répandues dans le public, et l'on est étonné qu'elles aient été adoptées par des écrivains éclairés, tels que Framery et Joachim Le Breton qui, dans leurs *Notices sur Joseph Haydn* publiées l'une et l'autre à Paris, en 1810, et dont Ignace Pleyel avait fourni le principal fond, en ont recueilli un grand nombre de ce genre. Dans la même année, A. C. Dies, paysagiste distingué et ami de Haydn, et C. A. Griesinger avaient publié, le premier une *Haydn's Biography*, Vienne, in-8, et le second une *Biographische Notizen ueber Joseph Haydn*, Leipzig, in-8. Ces deux estimables opuscules ont été surpassés dans l'ouvrage intitulé : *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milan, 1812, in-8, deuxième édition, Padoue, 1823, in-8. Cet ouvrage fut traduit en français avec quelques interpolations, et donné comme ouvrage original, sous le pseudonyme Louis-Alexandre-César Bombet, et avec ce titre : *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn*, Paris, 1814, in-8. La même traduction reparut sans nom d'auteur, sous le titre de *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Paris, 1817, in-8. Cette seconde édition n'est que le reste de l'édition de 1814 dont on a changé le frontispice, allongé la préface, et à la suite de

laquelle on a placé un second errata. Ce qui est fort singulier, c'est que l'on a fait une traduction anglaise des *Haydine*, sur l'édition française de 1814; elle a paru à Londres en 1817, in-8. Quant à la traduction Bombet, le plagiat était tellement impudent, que l'on a vraiment peine à croire qu'il ait été commis avec autant de maladresse. On sait maintenant que l'auteur de ce crime littéraire était Louis-Alexandre-César Beyle, consul de France à Trieste et depuis à Civita-Vecchia; c'est le même qui, sous le pseudonyme *de Stendhal*, a publié des romans, des opuscules littéraires, et une prétendue *Vie de Rossini*. L'ouvrage de Carpani a été de nouveau traduit en français par M. Dominique Mondo; Paris, 1837, in-8.

Quoi qu'il en soit de ces éditions et traductions, l'on peut accorder toute confiance aux récits de Carpani; ils avaient été recueillis par l'auteur de la bouche de Haydn lui-même. Le style des *Haydine* est un peu prétentieux, mais on n'y trouve habituellement que des idées justes, et en somme, le grand compositeur allemand y est loué d'une manière digne de lui. C'est surtout à cette source que j'ai puisé pour la rédaction de la présente *Notice*, fort différente, quant à la forme, de celle que j'ai fournie à l'*Encyclopédie des gens du monde*, tome IX, p. 535.

NOTICE

SUR

LA VIE ET LES OUVRAGES DE JOSEPH HAYDN,

A mon avis, il est peu d'occupation plus agréable pour un artiste, et en même temps plus utile pour lui, que d'étudier non plus seulement les ouvrages qui ont valu l'immortalité à ceux qui l'ont précédé dans la carrière, car c'est là ce qu'il fait à tous les instants, mais leur vie intime et leurs habitudes, leurs goûts, et si l'on veut même les singularités et les bizarreries de leur caractère. On aime à revivre avec tant de grands hommes, à se trouver avec eux et chez eux ; on se plaît surtout à remarquer parfois en soi-même quelque point de conformité avec un artiste célèbre qui n'est plus. Eh! pourrait-il en être autrement? Quel tableau nous offre la vie des grands artistes? Quelquefois un génie supérieur, toujours du talent, souvent des vertus, trop souvent des infortunes : en sorte

que, si nous n'osons aspirer à égaler leur mérite sous le rapport de l'art, nous pouvons du moins nous efforcer d'imiter leur conduite dans la vie; leur exemple doit nous apprendre à surmonter les obstacles de tout genre qui, pour eux, n'ont pas été infranchissables, et qu'ils ont su vaincre à force de courage et de persévérance. C'est surtout dans les instants de découragement, de dégoût même, que l'on éprouve dans la culture des arts, qu'il est bon de relire l'histoire des grands artistes; le tableau de leur vie peut, à la vérité, nous amoindrir à nos propres yeux, mais en même temps il amoindrit les obstacles qui nous sont opposés; car, si nous ne devons pas arriver si haut, nous avons aussi moins de chemin à faire.

J'ai toujours regretté bien vivement qu'il y ait si peu d'artistes qui nous aient laissé d'eux des autobiographies; que de choses des mémoires de ce genre nous apprendraient! Telle journée d'artiste a été plus féconde en pensées et en créations que la vie tout entière d'un grand nombre d'hommes, non de ceux du vulgaire, mais bien des plus en vue et des plus cités. Eh bien, de cette exubérance d'idées, il ne reste que ce qui a passé dans les ouvrages de l'artiste, et nous ignorons d'ordinaire comment et par quelle suite d'opérations s'est opérée cette transfusion. Comment le saurions-nous? le plus souvent nous n'avons sur les artistes que des renseignements incomplets ou inexacts, et qui s'altèrent encore par la forme

qu'ils reçoivent ; leur vie nous est presque toujours présentée en éloge académique ; on y tourne tout en belles paroles, en périodes arrondies, et de substance ? rien. Si du moins nous pouvions découvrir l'homme à travers tout cela, mais c'est précisément lui qu'on s'efforce de cacher ; de gré ou de force on veut l'entrer dans l'uniforme académique qui le manequine ; on le guinde à grand' peine sur un fauteuil élevé, d'où il ne nous paraît plus ce qu'il est réellement, parce qu'on l'a mis artificiellement hors de notre niveau ; si nous levons les yeux vers lui, et qu'il fasse un mouvement pour se pencher vers nous, les faux brillants dont on a chargé ses habits nous éblouissent au point de nous forcer à détourner le regard.

J'aimerais mieux un simple registre où seraient consignés des faits et des pensées sans ordre ni suite. Ceci soit dit sans offenser les auteurs d'éloges académiques, car ce sont d'ailleurs de très honnêtes gens et s'exprimant en bon style; mais je puis affirmer que quelques fragments de la correspondance d'un artiste me l'ont toujours mieux fait connaître que les pages magnifiquement tournées où de fort estimables littérateurs ont consigné l'expression compassée de leur admiration avec un enthousiasme tout à fait académique. Il en est de même que pour l'histoire politique ; celui, par exemple, qui voudra étudier attentivement l'époque des Henri III et IV rois de France, en apprendra bien plus dans quelques pages de

Journal de L'estoile que dans l'histoire particulière de messire Hardoin de Perefixe, évêque de Rhodez et précepteur du roi, et que dans l'histoire générale du père Daniel de la compagnie de Jésus.

Ces réflexions m'ont mené un peu loin, mais je ne voulais pas perdre l'occasion de les présenter; elles pourront engager quelques-uns des artistes contemporains à écrire des *Mémoires* sur leur propre vie; je le souhaite fort; mais, comme ces sortes d'ouvrages ne sont d'ordinaire connus qu'outre tombe, je désire en même temps, malgré tout l'intérêt qu'ils pourraient offrir et tout le profit que j'en pourrais retirer, n'avoir à en lire que le moins possible. Quant à la notice suivante, je tâcherai en l'écrivant de ne pas perdre de vue les principes qui viennent d'être posés.

François-Joseph Haydn, naquit à Rohrau, village des confins de l'Autriche et de la Hongrie, à cinquante-huit kilomètres de Vienne, le 31 mars 1732; il fut l'aîné des vingt enfants de Mathias Haydn, qui exerçait l'état de charron, et de plus était sacristain et organiste de la paroisse (1). Sa mère, première femme de Mathias, se nommait Anne-Marie; on ignore son nom de famille, et l'on sait seulement qu'avant son ma-

(1) Plusieurs biographes, entre autres Carpani (*Haydine*, lettera II, page 18), et Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, article Haydn), ajoutent qu'il était en outre *juge du lieu*, mais l'*Encyclopédie nationale autrichienne*, qui con-

riage elle avait été cuisinière chez le seigneur de l'endroit. Joseph eut pour parrain et marraine le meunier et la meunière de Rohrau.

Ses dispositions musicales s'annoncèrent de bonne heure. Les dimanches et les jours de fêtes, Mathias, qui, dans son séjour à Francfort, où il était allé tout simplement pour travailler de son état, avait appris à pincer de la harpe, et possédait d'ailleurs une assez belle voix de ténor, se délassait du travail de la semaine en faisant de la musique avec sa femme devant la porte de sa boutique. A peine âgé de six ans, l'enfant voulut aussi faire sa partie, et ramassant du bois dans l'atelier, il en figura un violon et un archet. Un certain Franck, cousin de Mathias et maître d'école à Hainbourg, se trouvant un jour présent à ce concert de famille, remarqua l'exactitude avec laquelle l'enfant indiquait le rhythme par le mouvement de la baguette qui lui servait d'archet; il offrit de se charger de son éducation, ce qui fut accepté, et emmena Joseph, qui durant les trois années qu'il passa chez ce maître, apprit, outre la lecture et l'écriture, les éléments de la langue latine et de la musique, en sorte qu'il ne tarda pas à chanter et à jouer de plusieurs instruments. Dans la musique à orchestre qui se faisait à Hainbourg à cer-

sacre un très-long article à l'illustre compositeur, ne dit pas un mot sur cette charge de *juge*, et je dois l'imiter, puisque pour l'ouvrage allemand on a été à même de faire dans le pays toutes les vérifications nécessaires.

taines solennités ou lors de l'arrivée du seigneur, c'était lui qui blousait les timballes, et dans la suite il se plaisait à rappeler qu'il avait longtemps rempli ce modeste emploi. Il parait même que son oreille était si sensible au rhythme et s'entendait si bien à en distribuer avec bonheur les éléments, que, dès cette époque il composa une espèce de *sonate* qu'il exécutait sur une paire de timballes. « Mais, hélas ! disait-il lui-même en pensant à cette époque de sa vie, j'étais encore plus battu que je ne battais mon instrument, et à l'école c'était presque tous les jours abstinence pour mes camarades et pour moi. » On sait en effet qu'à cette époque les maîtres d'école, et particulièrement ceux qui enseignaient la musique, étaient la plupart d'une sévérité outrée ; plus d'un élève, devenu depuis illustre, a eu à souffrir de la part de ses maîtres les suites d'une brutalité souvent injuste ; Grétry, en particulier, s'en est plaint amèrement dans ses *Mémoires*, et tous les musiciens qui ont reçu leurs premières leçons dans des maîtrises de paroisse ou de cathédrale, telles qu'elles existaient encore au commencement de notre siècle, peuvent affirmer que les plaintes du célèbre auteur de *Zémire et Azor* n'ont rien d'exagéré.

L'enfant qui devait par la suite donner au nom de Haydn une si grande illustration, étudiait donc sous son cousin, qui le traitait assez durement, lorsque Reüter, maître de chapelle de la cathédrale de Vienne, faisant une tournée dans l'inten-

tion de recruter des voix pour son église, passa par Hainbourg, et entendit le petit écolier, qui, sans la moindre hésitation, déchiffra un morceau en sa présence, de manière à le satisfaire pleinement. Toutefois Reüter lui demanda s'il savait faire le *trill*, car alors cet exercice était avec juste raison regardé comme une des choses les plus indispensables pour acquérir un talent vocal quel qu'il fût; Haydn répondit naïvement « qu'il ne le savait pas, et que cela n'était pas étonnant, puisque son cousin, ne le pratiquant pas, n'avait pu le lui montrer. » Reüter l'ayant fait approcher et lui ayant expliqué en peu de mots le mécanisme du trill, lui promit de belles cerises qui étaient sur la table s'il parvenait à le faire. L'enfant ayant réussi du premier coup, les cerises lui furent données. Quand plus tard Haydn racontait ce fait, pour exprimer le plaisir qu'il en ressentit, il disait qu'il lui semblait encore avoir les cerises à la bouche.

Reüter, charmé d'avoir rencontré une si heureuse organisation, emmena le musicien de huit ans à Vienne, où il resta pendant huit autres années *enfant de chœur* de Saint-Étienne. Comme le service de l'église lui laissait beaucoup de temps, il l'employait à se rendre partout où l'on faisait de la musique, n'imaginant pas de plus grand plaisir que d'entendre chanter ou jouer des instruments. A treize ans, il avait déjà fait quelques bagatelles, et prétendit s'élever plus haut en com-

posant une messe avec orchestre. Reüter, à qui elle fut montrée, ne daigna pas même y jeter les yeux, et dit à l'auteur qu'avant de songer à composer, il fallait apprendre à écrire. Ce jugement sévère chagrina le jeune Haydn, mais il en sentit la justesse. « Dans ce temps-là, disait il depuis en riant, je croyais que plus le papier était noir, plus la musique était belle. »

Il aurait bien voulu prendre des leçons, mais aucun maître n'en donnait sans être payé, et sa famille était trop pauvre pour subvenir aux frais de ce genre. Il prit une autre route et demanda quelque argent à son père pour faire faire à ses habits des réparations indispensables. Le pauvre charron s'empressa d'envoyer ce qu'il put à son fils, qui, au lieu de s'en servir pour l'usage annoncé, acheta le *Gradus ad Parnassum*, de Fux, et le *Parfait maître de chapelle*, de Mattheson ; ce furent les premiers traités dont Haydn fit la lecture. Il étudia aussi Kirnberger, dont au reste il faisait peu de cas. Il avait divisé ces ouvrages par cahiers, et en portait toujours un dans sa poche ; quand il était arrêté par quelque difficulté, n'osant pas demander d'éclaircissements à ses camarades, et moins encore aux maîtres alors en renom, il relisait les passages obscurs jusqu'à ce qu'il eût trouvé au problème une solution quelconque. On a tout lieu de croire que cet exercice fait dans l'âge où l'esprit a autant de puissance que d'activité, a dû contribuer singulièrement à ouvrir au

génie de Haydn certains sentiers nouveaux dont il a depuis parcouru avec tant de succès tous les détours.

Cependant l'époque de la mue était arrivée, et la belle voix de soprano qui, pendant huit ans, avait fait les délices de la cathédrale de Vienne n'existait plus; il fallut quitter la maîtrise, et cette sortie, qui dans les cas ordinaires est annoncée et convenue à l'avance, eut lieu pour Haydn de la manière la plus violente et la plus fâcheuse. Reüter le chassa immédiatement, en prenant pour prétexte une espièglerie qui ne méritait pas assurément un traitement si rigoureux : le jeune musicien avait essayé une paire de ciseaux neufs sur la queue d'un de ses camarades, qu'il avait coupée en se glissant derrière lui. Pour expier ce méfait, il dut quitter la maîtrise au mois de novembre, à sept heures du soir, sans argent et presque sans vêtements. Il paraît qu'il erra toute la nuit en cet état; le lendemain, le hasard lui fit rencontrer un pauvre perruquier nommé Keller, qui à l'église avait souvent admiré sa belle voix; l'affaire d'une queue coupée ne pouvait être un grand crime aux yeux de ce brave homme, qui, n'ayant pour lui, sa femme et ses enfants, qu'une chambre au cinquième étage et une mansarde au sixième, offrit celle-ci à Haydn, ainsi que la table frugale de la famille. Cette proposition fut acceptée avec joie, et sûr au moins de ne pas mourir de faim, le chanteur réformé put se livrer tout entier à son

goût pour l'étude ; outre les traités dont j'ai parlé plus haut, il se mit à jouer les sonates d'Emmanuel Bach, auxquelles il prit un plaisir infini. « Assis à mon clavecin vermoulu, disait-il depuis, tremblant de froid et tombant de sommeil, je n'enviais pas le sort des monarques. »

Le talent de Haydn ne tarda pas à lui procurer quelques occupations ; il jouait le violon dans une église, chantait la partie de ténor dans une autre, touchait l'orgue de la chapelle d'un seigneur autrichien, enfin donnait quelques leçons de clavecin et de chant. Peu de temps après, il fit la connaissance de Métastase, qui demeurait dans la maison même où était le galetas du perruquier. Le poète italien choisit Haydn pour donner des leçons à sa nièce ou fille adoptive (Mme Martinez), et le présenta bientôt à l'ambassadeur de la république de Venise, qui avait une maîtresse folle de musique. Celle-ci avait *retiré* chez elle le vieux et célèbre Porpora ; l'ambassadeur étant allé à cette époque aux bains de Mannersdorf, alors à la mode, la belle Wilhelmine voulut que le maître napolitain et le jeune Haydn fussent l'un et l'autre du voyage. Celui-ci saisit cette occasion pour avoir quelques leçons de Porpora, et dans l'espoir d'obtenir ses bonnes grâces, il se fit en quelque sorte son laquais ; dès le matin, il se levait pour battre ses habits, cirer ses souliers et accommoder sa perruque. D'abord il ne reçut que des bourrades pour prix de sa complaisance, car des chagrins

particuliers et une vie fort agitée avaient aigri le caractère de Porpora ; mais après quelques jours de patience, il obtint, sur le chant et l'accompagnement, des conseils tels que pouvait les lui donner l'un des pères de cette sublime école napolitaine, aujourd'hui si déchue. Les conseils de Porpora furent à vrai dire les seules leçons de composition que prit Haydn, et c'est à tort que l'on a prétendu qu'il en avait reçu de Jean-Sébastien Bach, mort en 1750, et avec lequel il n'a pu se rencontrer ; de Werner, qu'il n'a connu que lorsque son talent était déjà formé, et moins encore de Reutet, qui par une faiblesse dont il n'y a que trop d'exemples parmi les artistes, après lui avoir d'abord donné quelques avis, paraît avoir conçu de bonne heure contre lui des sentiments de jalousie, et l'avoir brutalement expulsé par cette seule cause.

Ce fut alors que l'on grava les premières productions de notre compositeur ; ce sont de petites pièces et des sonates de clavecin, qui ne lui procuraient d'autre avantage que de voir son nom écrit sur le frontispice de l'œuvre : on y reconnaissait déjà le cachet d'un talent distingué, mais la position de Haydn ne s'en trouvait pas améliorée. Enfin une comtesse de Thun, charmée de ses petites compositions, voulut en connaître l'auteur ; le prit pour maître de chant, se fit sa protectrice, et bientôt fut imitée par plusieurs dames de la cour. Haydn put tenir un rang con-

venable ; les mauvais jours de l'artiste étaient passés.

Ayant un jour composé une sérénade pour trois instruments, il alla l'exécuter sous les fenêtres du célèbre Arlequin Kurtz ou Curzio, plus connu sous le nom de Bernardone, qui dirigeait alors le théâtre de la Porte de Carynthie. Ce n'était pas précisément pour celui-ci que la sérénade avait lieu, mais pour sa femme, dont la beauté était célèbre. Haydn avait alors dix-neuf ans. Curzio, frappé de l'originalité et de la grâce de la composition, descendit dans la rue pour savoir quel en était l'auteur. « C'est moi, dit Haydn. — Aussi jeune que tu es ! — Il faut bien commencer par quelque chose. — Voudrais-tu écrire un opéra ? — Volontiers, mais... c'est que je n'en ai jamais fait. — Je te montrerai comment on s'y prend. — Eh bien ! j'essayerai. — Viens avec moi. » Haydn monta et redescendit de chez Curzio avec un libretto, dont le sujet était *le Diable boiteux ;* il en écrivit la musique en peu de jours, et elle fut très-bien accueillie du public ; malheureusement les représentations furent arrêtées par l'autorité supérieure, parce que l'on crut y découvrir des allusions satiriques contre un certain comte d'Afflisio, alors directeur des spectacles de Vienne, qui finit par être arrêté comme faussaire, et termina ses jours dans les prisons de Pise. Ce qui coûta le plus de peine au compositeur dans la musique de cet opéra, fut une tempête de mer que l'orchestre

devait exprimer. Curzio, qui ne manquait ni de goût ni de jugement, n'était pas toujours aisé à contenter: mais ce n'était là que le moindre inconvénient; ni lui, ni Haydn n'avaient de leur vie vu la mer : pour en donner une idée à celui-ci, notre Arlequin se mit à courir par la chambre autour du compositeur assis au clavecin. Figure-toi, lui disait-il, une montagne des plus hautes, après laquelle vient une vallée des plus profondes, puis une autre montagne, puis une autre vallée, et toujours ainsi; les pics les plus escarpés, les plus immenses abymes; en outre, le tonnerre, les éclairs, les vents en fureur, un bruit d'enfer en un mot; allons, fais-moi sentir tout cela. Haydn, pour répondre à l'idée de Curzio, promenait rapidement les mains sur le clavier, multipliait les échelles chromatiques, faisait pleuvoir les septièmes, sautait des tons aigus aux tons graves, comme on le fait si souvent aujourd'hui sans avoir d'orage à exprimer. Tout ce fracas ne contentait pas le directeur; à la fin Haydn, ne sachant plus comment s'y prendre avec les doigts, présente aux touches le dos des mains, et avec les ongles balaye pour ainsi dire le clavier en sens contraire. Bravo! bravo! s'écrie Curzio, voilà ce qu'il nous faut; il saute au cou du compositeur, l'embrasse jusqu'à l'étouffer, lui disant qu'il est le premier musicien du monde. Bien plus souvent qu'on ne pense, des artifices, qui ne sont ni plus neufs ni plus piquants que celui que Haydn

avait employé, ont captivé l'attention et dicté le jugement, non pas seulement de quelques individus, mais du public tout entier, tandis que les plus belles inspirations, les plus hautes conceptions du génie sont passées inaperçues. Quoi qu'il en soit, Haydn, qui déjà sur le déclin de l'âge passa deux fois le détroit pour se rendre en Angleterre, disait lui-même qu'au lieu de souffrir du mal de mer, il n'avait fait que rire pendant la traversée, en se souvenant de sa tempête du *Diable boiteux*, et de la scène comique improvisée à cette occasion par le célèbre Arlequin de Vienne. Au reste l'auditoire, ainsi qu'on l'a dit plus haut, confirma au théâtre le jugement de Curzio sur le mérite du jeune compositeur, et sa tempête particulièrement réussit à merveille.

C'est de l'époque où le sort de Haydn fut amélioré par suite de la protection de la comtesse de Thun, que date son premier œuvre de trios et son premier œuvre de quatuors, qui l'un et l'autre furent écrits pour le baron de Fürnberg, amateur passionné de ce genre de musique, et qui en exécutait souvent chez lui avec Haydn. Durant les années qui suivirent, les compositions instrumentales de Haydn se succédèrent avec rapidité; les principales sont des sonates de clavecin, et diverses petites pièces à plusieurs instruments, musique alors connue sous le nom de *partien* ou *cassations*, et fort à la mode en ce temps. Ce qui frappe surtout dans ces ouvrages, c'est une résolution

fermement prise dès le commencement de secouer le joug du style scolastique sous lequel était alors courbée toute musique instrumentale, et auquel les productions de Sanmartini avaient déjà porté une rude atteinte. Il y eut nécessairement une grande opposition parmi les vieux compositeurs, qui reprochèrent à leur jeune confrère diverses incorrections, telles que réponses vicieuses dans les imitations, modulations hasardées, désordre dans la marche des parties, etc. Haydn, sans s'inquiéter de toutes ces clameurs, continua paisiblement sa marche hardie; car il voyait la carrière s'élargir de plus en plus devant lui à mesure qu'il avançait, et l'approbation générale, plus forte et mieux fondée que les critiques rebarbatives de quelques vieux musiciens, lui disait assez qu'il devait suivre une route qui ne le conduisait qu'à des triomphes.

Au milieu de ses légitimes succès, Haydn avait atteint l'âge de vingt-six ans, et désirait trouver une position stable ; elle s'offrit à lui vers la fin de 1758, et il entra, au commencement de 1759, chez le comte de Morzin. Ce fut là qu'il dut entendre pour la première fois les symphonies de Sanmartini; elles faisaient le principal fond du répertoire instrumental de l'orchestre du comte, qui les achetait à l'auteur lui-même ; ce fut aussi pour ce seigneur que Haydn composa les premières qu'il ait écrites. Un jour que le vieux prince Antoine Esterhazy se trouvait chez le comte de Morzin, on

joua une symphonie qui lui plut à tel point, qu'il voulut en connaître l'auteur, et apprenant qu'il était au service de la maison Morzin, il pria le comte avec les plus grandes instances de le lui céder. Celui-ci, qui avait alors l'intention de licencier sa musique par motif d'économie, ce qu'il fit en effet peu de temps après, ne se fit pas trop prier. Haydn n'était pas présent, mais l'affaire fut arrangée sans lui ; il n'en éprouva pas moins une vive satisfaction ; cependant l'exécution de cet engagement se fit attendre assez longtemps. Selon toute apparence, le prince Esterhazy avait perdu de vue cette affaire ; les princes, même les plus petits, sont souvent oublieux, il fallait trouver moyen de la lui rappeler ; ce fut un musicien du prince, nommé Friedberg, ami et admirateur de Haydn, qui vint suggérer à celui-ci un moyen de ramener l'attention sur lui. Il lui conseilla de composer une symphonie, que l'on ferait exécuter en présence du prince sans le prévenir de rien. Haydn se mit à l'ouvrage, et peu de temps après, le 19 mars 1760, fut jouée à Eiseinstadt, résidence ordinaire des Esterhazy, une symphonie nouvelle que le prince interrompit après la première partie de l'allégro, pour demander quel était l'auteur d'une si belle composition (1). Haydn, répondit aussitôt Friedberg, en poussant au milieu de l'en-

(1) C'est la cinquième du premier œuvre de symphonies ; elle est en *ut* à *deux-quatre*.

ceinte réservée au prince et à sa cour le compositeur tout tremblant, qui jusque là était demeuré caché et comme effacé dans un coin de la salle. Quoi! ce maure ! dit le prince (en effet, le teint de Haydn n'avait pas la blancheur des lis). Eh bien ! maure, dit-il en continuant, tu seras désormais à mon service. Comment te nommes-tu ? — Joseph Haydn. — Mais, tu es déjà de ma maison ; comment se fait-il que je ne t'aie jamais vu? Le pauvre maître ne savait que répondre. « Va t'habiller en maître, lui dit le prince, je ne veux pas te voir en ce costume ; tu es trop petit, trop maigre; il te faut un habit neuf, une perruque à grandes boucles, un large rabat, des talons rouges et des plus hauts, afin que ta taille réponde à ton mérite. Tu entends? va, et l'on te donnera tout. » Il est bon de savoir que le costume décrit par le prince était alors celui des maîtres de chapelle qui avaient acquis une haute réputation, et que l'on considérait plutôt comme savants que comme artistes. Haydn s'approcha, baisa la main de son seigneur et se retira, peu satisfait d'être obligé de renoncer au costume de son âge et de cacher ses propres cheveux sous une coiffure d'emprunt, mais sans doute pénétré de reconnaissance pour les *bontés* du fier magnat, au *service* duquel il venait d'entrer. Il faut le dire en passant, à cette époque les artistes n'étaient en général regardés chez les grands, en Allemagne surtout, que comme de véritables serviteurs, pour lesquels

on pouvait bien, quand ils le méritaient, avoir quelques *bontés*, mais qu'il fallait maintenir à distance respectueuse, et qui en public ne devaient en aucun cas recevoir des marques d'une considération trop apparente. De nos jours, il en va tout autrement, pas un artiste, même de médiocre renommée, ne souffrirait de la part d'une supériorité hiérarchique un langage tant soit peu impertinent, et il aurait pleinement raison. Quoi qu'il en soit, Haydn dut paraître le lendemain devant le prince dans son nouveau costume, et il offrait ainsi vêtu l'ensemble le plus grotesque et la tournure la plus ridicule qui se puisse imaginer, au point que personne ne pouvait le regarder sans rire. Toutefois ce ne fut que longtemps après, lorsqu'il fut ancien dans la maison et que son *maître* fut entièrement habitué à lui, qu'il lui fut accordé de s'habiller à sa fantaisie. Quant au sobriquet de *mâture*, il lui resta tant qu'il fut jeune, et que les musiciens du prince purent se considérer comme ses camarades. Haydn entra chez le prince Antoine Esterhazy en qualité de *musicien de chambre*, ou *second maître de chapelle* ; ce ne fut qu'à la mort de Werner qu'il fut entièrement à la tête de la musique de la petite cour.

Antoine étant mort en 1761, Haydn demeura au service de son fils Nicolas III. Ce fut pour ce dernier, grand amateur de musique, ainsi que l'avait été son père, et de plus bon exécutant sur le baryton, que notre compositeur écrivit beau-

coup de musique destinée à cet instrument, aujourd'hui hors d'usage, et qu'il est par conséquent utile de faire connaître ici. Le baryton, appelé aussi *viola di bordone*, se jouait comme le violoncelle; il était monté de sept cordes de boyau que l'on faisait résonner à l'ordinaire avec un archet, mais il avait en outre seize cordes métalliques, dont le nombre fut même plus tard porté à vingt-sept, qui se pinçaient à vide avec le pouce de la main gauche. L'exécution sur cet instrument était fort difficile, c'est sans doute là ce qui l'a fait tomber en désuétude. On ignore le nom de l'inventeur du baryton; dont au reste on n'aperçoit aucune trace antérieure à 1760.

C'est ainsi pour l'orchestre de la cour d'Esterhazy que Haydn composa la plus grande partie de ses ouvrages en tout genre, car ce ne fut qu'en 1784, que le Lodge olympique de Paris lui fit demander des symphonies. Dans la petite ville d'Eisenstadt, à Esterhazy et enfin à Vienne, où le prince voulut plusieurs fois Haydn, rien ne changea les habitudes régulières qu'il s'était imposées; il se levait de bonne heure et travaillait jusqu'à midi; heure de son dîner; le reste de la journée était employé au service du prince ou en conversations avec quelques amis. M. Haydn a dit lui-même que pendant longtemps il avait travaillé régulièrement dix-huit heures par jour, sans doute il n'entendait parler que de l'époque de ses études; ou bien il comptait comme temps de travail

celui des exécutions, répétitions, leçons que son service auprès du prince exigeait. Du reste on a calculé que cinq heures seulement de travail par jour, font pour trente ans un total de plus de cinquante-quatre mille heures. Son assiduité quotidienne ainsi restreinte est encore fort insuffisante pour expliquer la quantité prodigieuse d'ouvrages sortis de sa plume.

Chez le prince Nicolas Esterhazy, Haydn jouissait d'un traitement modique, mais suffisant pour ses besoins. Entièrement dévoué à l'art et l'aimant pour lui-même, il pouvait se livrer sans inquiétude à un travail qu'il chérissait ; aussi jamais dans sa vieillesse ne parlait-il sans s'attendrir jusqu'aux larmes des trente années si calmes et si heureuses qu'il avait passées chez les princes Esterhazy.

Toutefois cette période de son existence n'avait pas été entièrement exempte d'amertumes ; soit par reconnaissance, soit qu'il fût véritablement épris, Haydn, lors de son séjour chez le perruquier Keller, lui avait promis d'épouser une de ses filles aussitôt que sa position serait assurée. Il tint religieusement parole, et pendant quelque temps vécut fort heureux avec Anna, qu'il aimait réellement et dont il était non moins réellement aimé ; elle n'était d'ailleurs ni belle ni laide, et ses mœurs étaient irréprochables, mais son caractère capricieux et son humeur acariâtre finirent par pousser à bout la patience du bon Haydn. Les air-

contentions qui amenèrent une rupture définitive méritent d'être rapportées. Les deux époux étaient l'un et l'autre animés de la plus tendre piété, mais celle d'Anna se manifestait surtout par un goût prononcé pour la conversation et la fréquentation des ecclésiastiques, ce qui doit paraître d'autant moins étonnant qu'elle avait elle-même un frère dans les ordres. Or, un proverbe le dit : les moines sont comme les cerises ; si vous en tirez une du panier, il en vient une douzaine à la suite. La table de Haydn était donc sans cesse garnie de membres du clergé séculier et régulier, et il en résultait pour lui un surcroît de dépenses, que la modicité de ses honoraires ne lui permettait pas de supporter. Haydn voulait absolument que ce désordre cessât ; sa femme avait alors recours aux attaques de nerfs, aux convulsions, aux évanouissements, et le mari devait payer en sus les visites du médecin qu'il fallait appeler, ce qui n'empêchait pas ensuite les reproches, les pleurs et une mauvaise humeur continuelle. En vain le compositeur représentait que non seulement cette troupe joyeuse et bien vivante interrompait à chaque instant son travail, et cependant en augmentait la dose, lui demandant à tous propos des gants, des rubans, des pommes et même des moules, qu'il ne lui était pas toujours possible de refuser. Anna voulait absolument avoir raison, et c'était au milieu de ces perpétuelles contestations que devait travailler le compositeur.

Enfin un sentiment d'attachement qui paraît n'avoir jamais été au-delà de l'amitié, le rapprochait d'une demoiselle Boselli, aimable cantatrice qui était aussi au service du prince d'Esterhazy. Cette liaison fut pour Anna l'occasion d'ajouter la jalousie à ses autres qualités. Il n'y eut plus moyen d'y tenir, et il fallut en venir à une séparation. Haydn fit une pension à sa femme, et la lui paya régulièrement jusqu'à sa mort arrivée en 1800; elle était alors âgée de plus de soixante-dix ans.

Cependant la réputation de Haydn s'était depuis longtemps répandue en Europe, tandis que lui-même ignorait sa propre célébrité. Dès 1760, ses premières symphonies avaient été gravées à Paris, et exécutées avec un immense succès. Huit ans plus tard, les directeurs des concerts de la Loge olympique lui firent demander six symphonies écrites expressément pour leur usage. Cette demande, la première qui lui vint du dehors, fut reçue avec transport, et Haydn composa aussitôt les six symphonies dites de la *Loge olympique*, les plus belles qu'il ait faites jusqu'alors. L'année suivante il écrivit pour un chanoine de Cadix, l'oratorio connu sous le titre des *Sept paroles de Jésus-Christ sur la croix*. Ce beau travail a un intérêt tout particulier que jusque-là on n'avait pas soupçonné. Il a été et est encore d'usage à Madrid et en d'autres villes d'en célébrer, le jeudi saint de chaque année, une cérémonie qui consiste en exhortations religieuses, durant lesquelles on prend pour texte les sept der-

mières paroles prononcées par Jésus, que le prédicateur développe successivement. Pendant les intervalles qui séparent ces pieuses instructions, le prédicateur descend de la chaire et reste prosterné devant l'autel. Il s'agissait de remplir ces divers espaces de temps par des symphonies à grand orchestre. A cet effet on répandit des prospectus dans lequel on promettait un prix au compositeur qui réussirait le mieux à rappeler dans la musique le caractère des paroles indiquées. Il paraît que Haydn fut seul concurrent en cette circonstance; sa hardiesse fut couronnée du plus beau succès, et lui-même regardait *les Sept paroles* comme le meilleur de ses ouvrages. Maintenant, comment se fait-il que ces pièces composées pour les instruments seuls, se trouvent partout avec des paroles? Voici l'explication : un frère du musicien Friedberg, signalé plus haut comme ami de Haydn, pensa, peut-être avec raison, que sept adagios de suite, quelque parfaits qu'ils fussent, seraient toujours un peu fatigants à entendre s'ils étaient exécutés par les seuls instruments ; il songea en conséquence à composer des pièces de poésie, dans lesquelles seraient paraphrasées les sept paroles de l'Evangile. Michel Haydn, dont je dirai plus tard un mot, entreprit la tâche ingrate et ardue de composer un chœur régulier à quatre parties, qui vint s'adapter convenablement au travail de son frère, auquel rien ne devait être changé ; l'ouvrage achevé fut envoyé à Joseph, qui

l'approuva, le fit graver avec les parties vocales, et c'est sous cette forme qu'il a toujours été connu du public...

Pendant son séjour dans la famille Esterhazy, le compositeur avait reçu bien des fois des offres avantageuses pour se rendre en pays étrangers, et tout récemment encore il s'était refusé à venir diriger des concerts à Paris. Son goût pour le repos et son attachement sans bornes pour la maison dans laquelle il vivait depuis si longtemps, l'avaient toujours retenu, et probablement il n'aurait jamais songé à quitter son pays, si la mort presque subite de la demoiselle Boselli n'était venue le décider tout à coup. Il avait déjà perdu depuis peu (en 1790), son seigneur Nicolas Esterhazy III; il accepta donc l'engagement qu'on lui offrait pour Londres, demanda un congé à Nicolas IV, fils du précédent, partit et arriva dans cette ville en 1791. Il dirigea les vingt concerts dont le violoniste Salomon avait fait l'entreprise. Pendant le cours d'une année qu'il resta dans cette capitale, il écrivit six grandes symphonies, des sonates de piano, et diverses autres compositions. Un second voyage fait en 1793, produisit les six dernières symphonies, de la musique pour piano, et les accompagnements de deux recueils d'airs écossais; Haydn avait de plus commencé à écrire un opéra d'*Orphée*, mais des difficultés furent élevées relativement au privilége du théâtre où cette pièce devait être jouée, le compo-

siteur ne voulut pas en attendre la solution, impatient qu'il était de retourner en Allemagne; onze morceaux de la partition étaient terminés. Dans son voyage il donna plusieurs concerts, et revint à Eisenstadt en 1794. Il regretta toujours que les événements politiques ne lui permissent pas de s'arrêter à Paris, où son nom était déjà connu depuis plus de trente ans. De retour en Hongrie, il ne tarda pas à demander sa retraite au prince Esterhazy Nicolas IV, et ayant acheté une petite maison avec jardin dans un des faubourgs de Vienne, il s'y retira pour ne la plus quitter; ce fut dans ce séjour qu'il composa ses derniers ouvrages, et en particulier les deux oratorios ou grandes cantates dont le baron Van Swieten lui avait fourni les paroles. Haydn avait soixante-trois ans lorsqu'il commença *la Création du monde*, qui lui coûta deux années de travail; cette belle composition, exécutée aux dépens de la Société des Amateurs, sous la direction du compositeur lui-même, obtint le plus grand succès. *Les Quatre Saisons* parurent un peu moins de trois ans après (1801); et bien que rempli d'une infinité de beautés de détails, cet ouvrage sembla inférieur au précédent; on s'y aperçoit en effet que les forces de l'auteur ont diminué en ce qui concerne l'invention des mélodies. Il n'écrivit depuis que son dernier œuvre composé de trois quatuors; le troisième n'est point achevé, et au lieu du final, on lit une phrase musicale au dessous de

laquelle sont placées des paroles allemandes qui signifient : *Mes forces m'ont abandonné ; je suis vieux et faible*. Il lui arrivait souvent d'écrire cette phrase sur les cartes de visite qu'il envoyait à ses amis, ne sortant plus du tout de chez lui. Quelques musiciens de l'époque se persuadèrent que ces quatre mesures contenaient un canon énigmatique, et essayèrent d'en donner des solutions. Perne, homme d'ailleurs si instruit dans ces matières, eut le malheur de publier la sienne, qui véritablement est tout à fait extravagante.

Dans les huit années qui suivirent, les facultés physiques et morales du grand compositeur allèrent diminuant de plus en plus ; il se mettait encore quelquefois au piano, mais ne tardait pas à éprouver des vertiges, et retournait à son fauteuil, où il ne cessait de rouler entre ses doigts les grains d'un rosaire. Quand on venait le visiter, il semblait sortir d'une profonde léthargie ; un doux sourire de satisfaction errait sur ses lèvres, quelquefois même une larme roulait dans ses yeux, sa voix se ranimait, et s'il avait reconnu un ami, il lui parlait avec amour du temps passé ; mais après ce premier élan de son âme, il retombait dans sa torpeur ordinaire. Deux craintes paraissaient le tourmenter souvent, celle de tomber malade et celle de manquer d'argent : aussi acceptait-il avec reconnaissance les petits présents qui pouvaient contribuer à diminuer sa dépense. Il était dans ses dernières années devenu fort par-

curieux, et quand on lui en faisait le reproche, il répondait simplement : *C'est une grande leçon que j'examine.* Mais ce qui inspira des alarmes bien plus vives au vieillard, fut l'invasion de l'empire d'Autriche par l'armée française en 1809. Haydn ne cessait de s'informer de ce qui se passait : *cette malheureuse guerre me tue*, disait-il, puis il courait à son piano et chantait d'une voix éteinte : *Dieu, sauve l'empereur François !* Le 10 mai, l'armée française était à deux kilomètres du jardin de Haydn, et bientôt quatre obus vinrent tomber près de sa maison ; les deux domestiques qui le servaient accoururent près de lui, la terreur peinte sur le visage. *Que craignez-vous ?* dit-il au premier qu'il aperçut, et en prononçant ces mots il fit un effort pour se lever de son fauteuil : *Que craignez-vous ? aucun malheur n'arrive là où est Haydn.* A peine eut-il prononcé ces paroles qu'il fut saisi d'une agitation convulsive, et transporté dans son lit, il s'affaiblit de plus en plus jusqu'au 26 mai, et cependant voulut encore se faire porter à son piano, où, par un dernier effort, il chanta trois fois avec ferveur : *Dieu, sauve l'empereur François !* puis tomba dans un assoupissement qui dura jusqu'au 31 ; il s'éteignit vers le matin de ce jour, et fut inhumé sans pompe dans le cimetière de Gumpendorf ; il était âgé de soixante-dix-sept ans et deux mois. Quelque temps après, on célébra un service solennel pour le repos de son âme, à Vienne et dans plusieurs autres villes. Le Conser-

valoire de Paris exécuta une belle *Cantate funèbre sur la mort de Haydn*, composée par M. Cherubini, qui peu d'années auparavant avait été chargé de remettre entre ses mains la médaille que cet établissement avait fait frapper en son honneur.

Haydn ne laissait d'autre postérité que ses œuvres immortelles. Tous ses frères avaient embrassé des professions mécaniques, à l'exception de Jean, qu'il fit entrer comme chanteur au service du prince Esterhazy (on ignore l'époque de sa naissance et de sa mort), et de Jean-Michel, compositeur très-distingué, dont j'ai promis de dire un mot. Il était né à Rohrau, le 14 septembre 1736; il étudia d'abord dans la maison paternelle les éléments de la musique, la harpe et le clavecin, puis entra comme enfant de chœur à la cathédrale de Vienne, apprit la composition sous Reuter, et s'instruisit plus encore dans les ouvrages de Fux, de Hændel et de Graun. Il fut d'abord maître de chapelle de l'évêque de Groswardein, en Hongrie, puis de la cathédrale de Salzbourg, qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort, arrivée le 10 août 1806. Il a composé de la musique instrumentale, des opéras, des oratorios et surtout de la musique d'église; sous ce dernier rapport, Joseph Haydn considérait son frère comme le plus grand compositeur qu'il y eût de son temps en Allemagne. Plusieurs personnes qui, comme moi, ont été à même d'entendre et d'examiner les compositions manuscrites de Michel, ne sont pas éloignées de

souscrire à ce jugement. On n'en a publié qu'un fort petit nombre, et seulement depuis sa mort; car, de son vivant, il se refusa constamment à laisser graver ses ouvrages. On peut dire de lui, comme de Thomas Corneille, qu'il eût été bien plus connu s'il n'eût point eu de frère. Ce rapprochement pourrait même être exact presque à tous égards; car Thomas, ainsi que Michel, se distinguait surtout par la correction du style, l'ordre et la régularité dans l'énonciation des pensées, mais il manquait à l'un et à l'autre ce qui caractérisait singulièrement leurs aînés, Pierre et Joseph, savoir la verve, la force, l'originalité, le génie. Un autre point de ressemblance, c'est que les deux Haydn furent constamment, ainsi que les deux Corneille, des modèles touchants d'amitié fraternelle.

Ce fut entre les mains d'un neveu, maréchal-ferrant à Rohrau, que passa l'héritage de Haydn; sa fortune, en y comprenant le prix de sa maison, dépassait un peu 100,000 francs. Du reste ce n'était que depuis l'époque de ses voyages en Angleterre qu'il avait songé à faire des économies. Ses livres et ses manuscrits furent achetés par le prince Esterhazy; un autre seigneur voulut avoir le vieux perroquet du compositeur, et le paya plus de 3,000 francs, ce qui émerveilla singulièrement l'héritier. Divers autres objets furent acquis par des personnages distingués de la cour d'Autriche. Il ne faut pas omettre de dire que Haydn avait légué environ 24,000 francs aux deux fidèles do-

mestiques qui l'avaient servi sur ses vieux jours.

Haydn, parodiant le mot de César, s'était fait en badinant cette épitaphe : *Veni, vixi, scripsi*; je vins, vécus, écrivis. Le prince Esterhazy témoigna l'intention d'élever un monument à sa mémoire, mais il ne paraît pas qu'on ait donné suite à ce projet ; la dépouille mortelle du grand homme est demeurée dans la fosse commune de la paroisse de Gumpendorf.

Haydn était d'une taille médiocre, et ne fut jamais ni gras, ni maigre; ainsi qu'on l'a vu, sa carnation tirait sur le brun, et sa peau, dont la petite vérole avait altéré la surface, était de plus gâtée par des taches de rousseur ; son nez était fort et régulier ; sa bouche grande et belle ; ses yeux bien ouverts ; son front haut et large ; les protubérances qui, dans le système de Gall, indiquent l'organe de la musique, étaient chez lui fort développées ; ses cheveux étaient blonds. Une faiblesse de ce grand homme consistait à ne vouloir pas paraître vieux ; on croirait à peine qu'en 1800, c'est-à-dire à l'âge de 68 ans, il fit entièrement refaire un portrait dans lequel le peintre l'avait représenté tel qu'il était, disant que c'était une véritable trahison, lorsque l'on voulait reproduire l'image d'un honnête homme, de choisir l'époque la moins avantageuse de sa vie ; puis s'échauffant davantage, il ajouta : « Si à quarante ans j'étais Haydn, pourquoi léguer à la postérité un Haydn de soixante-dix ans ? Ni vous, ni moi n'avons à y

gagner ». Le peintre dut se soumettre à cette fantaisie ; au reste sa physionomie avait quelque chose de triste et de sévère ; mais elle s'animait dans l'occasion, et surtout quand il dirigeait lui-même l'exécution de ses ouvrages.

Haydn fut toute sa vie pénétré de la piété la plus tendre : sur ses manuscrits on voit souvent en tête des pages les lettres J. M. J. (Jésus, Marie, Joseph) ; ou les paroles *in nomine Domini*, ou bien *soli Deo gloria*, et à la fin des morceaux, *laus Deo*. Quand sa verve venait à tarir, il récitait un *Ave Maria*, puis se remettait au travail, et il disait que ce moyen lui avait toujours réussi. Haydn, en présence des grands, était retenu et silencieux, mais dans la société de ses amis, il parlait volontiers, et sa gaîté allait quelquefois jusqu'à la bouffonnerie. Il s'amusait souvent à répondre par des facéties aux questions dont on l'accablait sur ses ouvrages et les effets qu'il savait si habilement tirer de l'instrumentation ; c'est ainsi qu'il expliquait le passage des ténèbres à la lumière, dans la première scène de *la Création du monde*, en disant que tout l'artifice résidait dans les deux mesures qui précèdent l'accord majeur frappé par tout l'orchestre. « Le pizzicato des violons pendant ces deux mesures, ajoutait le malin compositeur, donne l'idée du Père éternel, tenant le briquet d'une main et de l'autre la pierre à feu et cherchant à en tirer des étincelles pour produire la lumière. » Plus d'un quo-

tionneur prit souvent de telles réponses pour argent comptant.

Parvenu au plus haut degré de gloire et de réputation, Haydn ne chercha jamais et en aucun cas à dissimuler l'obscurité de son origine, et il déclarait comme Horace, qu'il n'aurait pas voulu changer de parents, quand même il eût été en son pouvoir de le faire. Une de ses plus grandes jouissances était de se rendre chaque année à Pruk, et d'y rassembler de toutes les campagnes voisines les ouvriers et paysans qui faisaient partie de sa famille. On se réunissait dans la meilleure hôtellerie du pays, où le compositeur donnait un bon repas à tous ces braves gens, et après s'être bien réjoui avec eux, remettait à chacun un petit cadeau en argent, et dans l'embrassement d'adieu, les invitait de nouveau pour l'année suivante ; il appelait cette fête de famille *le jour de sa magnificence*.

Hors de la musique, il n'eut d'autres goûts que ceux de la chasse et de la pêche ; il ne lisait guère que ses livres de prières. Jamais compositeur ne fut plus modeste et moins jaloux des succès d'autrui. Quand on lui demandait son avis, il commençait presque toujours par se déclarer peu capable de juger la question. Il se trouva plus d'une fois seul à prendre parti pour Mozart, attaqué par l'ignorance ou le pédantisme.

Sa sensibilité, ainsi que sa reconnaissance, était extrême. Lorsqu'il fut nommé correspondant de

l'Institut de France, il en reçut la nouvelle en fondant en larmes, et la même scène se renouvelait chaque fois qu'il montrait la lettre qu'on lui avait écrite à cette occasion. Une grande représentation de *la Création du monde*, à laquelle il assista et qu'il termina en donnant sa bénédiction aux exécutants, acheva glorieusement sa carrière musicale. Les hommages sincères qui entourèrent sa vieillesse le conduisirent doucement au tombeau; il put envisager sans désespoir la décadence de ses forces et de ses facultés; et quand il cessa de vivre, les suffrages unanimes de ses contemporains lui laissèrent la pleine certitude que l'immortalité lui était acquise sur la terre, en même temps que sa ferveur religieuse et la pureté de sa vie la lui promettaient dans un autre monde.

L'œuvre de Haydn, d'après une liste qu'il a dressée lui-même de la musique qu'il se souvenait d'avoir composée depuis l'âge de dix-huit ans jusqu'à celui de soixante-treize, renferme les pièces suivantes :

118 symphonies pour orchestre.

163 pièces pour le baryton (voy. p. 85).

50 divertissements à 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 parties pour divers instruments.

16 concertos, dont 3 pour violon, 3 pour violoncelle, 2 pour contrebasse, 1 pour cor, 1 pour deux cors, 1 pour clarinette, 1 pour flûte, 1 pour orgue, 3 pour piano.

83 quatuors pour deux violons, viole et violoncelle.

29 sonates, fantaisies, etc., pour piano seul; l'une de ces fantaisies est à quatre mains.

36 sonates pour piano, avec accompagnement de violon ou deux violons et violoncelle.

366 mélodies écossaises, arrangées pour le piano.

19 messes et 12 grands motets.

19 opéras, dont 5 allemands et 14 italiens.

4 oratorios.

13 cantates à trois et quatre voix.

Enfin, quantité de pièces fugitives de tout genre, soit pour les voix, soit pour les instruments, composées en différentes occasions et dont la plus grande partie n'a pas été gravée.

Il y a plusieurs des ouvrages que nous venons d'énumérer qui ont été gravés à diverses reprises et en différents pays, tant en parties séparées qu'en partition. La collection la plus complète des quatuors, est celle de Pleyel, publiée à Paris il y a vingt ans. Madame Launer a commencé en 1840 une collection complète de sonates de piano. Au reste, il faut remarquer que la liste ci-dessus, quoique faite par l'auteur lui-même, est incomplète, et que des omissions assez nombreuses y ont été signalées.

Telle qu'elle est cette nomenclature semble vraiment effrayante, et prouve l'inépuisable fécondité du compositeur. Ce serait cependant une

erreur de croire qu'il écrivît avec une grande rapidité ; il consacrait ordinairement un mois à une symphonie et deux à une messe. Mais dans le cours de l'opération, il jetait sur le papier une multitude d'idées qu'il n'admettait pas dans l'ouvrage actuel, et dont il tirait parti en d'autres occasions ; il ne prenait la plume que lorsque son travail était entièrement achevé dans sa tête, aussi ses manuscrits sont-ils d'une correction et d'une propreté qui ne laissent rien à désirer.

La manière de travailler de Haydn était fort singulière. Avant de se mettre à l'ouvrage, il se lavait et s'habillait avec le plus grand soin, même avec recherche ; il ne manquait jamais de mettre à son doigt l'anneau que lui avait donné Frédéric II, roi de Prusse ; il n'aurait pu, disait-il, rien faire sans tout cet appareil.

Haydn s'est exercé dans tous les genres, et dans chaque genre ses compositions sont fort nombreuses. Si l'on voulait les examiner en détail, on arriverait à conclure qu'il en est bien peu auxquelles on ne trouve les qualités éminentes qui ont valu à l'auteur une si belle place sur le Parnasse musical, et cette opinion se fortifierait d'autant plus, que l'on rapprocherait la pièce examinée de l'époque à laquelle elle a été écrite. Sans entrer dans une telle analyse, examinons ce qu'a été Haydn dans chacune des grandes divisions qui servent à classer les compositions musicales.

En jetant un coup d'œil sur la musique vocale

écrite par ce grand compositeur, la première remarque à faire c'est que sa musique de théâtre est non seulement inférieure à ses autres compositions, mais qu'elle n'égale pas même celle des musiciens de second ordre qui brillaient alors sur les nombreuses scènes lyriques de l'Italie. A l'exception du *Diable boiteux*, dont il a été question plus haut, et de l'*Orphée*, qui n'a jamais été terminé, les dix-neuf opéras de Haydn ont été écrits pour le petit théâtre des princes Esterhazy, et dans le nombre il en est qui, là même, ont été mal accueillis. La majeure partie de ces partitions a péri dans un incendie, mais ce qu'il en reste a suffi pour faire connaître que le génie de Haydn se pliait peu aux exigences de la scène; il ne pouvait faire passer dans ses airs et dans ses duos cette chaleur de création qui distingue si souvent sa musique instrumentale; il semble que son âme délicate et habituée en quelque sorte à ne concevoir qu'en songe les fortes émotions, les passions vives, les situations terribles qui sont la vie de la tragédie lyrique, ne pouvait se mettre dans une position convenable pour les reproduire sur la scène, de manière à en faire passer l'impression dans l'esprit des auditeurs. Cependant, je me rappelle un duo de son *Armida*, qui, pour la conduite de la mélodie et la beauté de l'expression, ne le cède assurément à aucun des plus renommés de l'époque. Haydn réussissait mieux dans le genre comique, et l'on cite de lui des airs bouffes, qui,

dans leur temps, ont joui d'une réputation méritée. Une autre considération qui ne doit pas être négligée, c'est que jamais il n'a eu occasion d'écrire pour ces virtuoses de premier ordre, qui font si souvent valoir infiniment la pensée du compositeur par le caractère qu'ils lui impriment, et répandent dans tous les pays qu'ils parcourent tel morceau qui présente sous un jour heureux les moyens que la nature et l'art ont développés chez eux. Haydn n'écrivit que pour les chanteurs nécessairement fort ordinaires qui étaient comme lui au service des Esterhazy. Mais un mérite très-réel et tout à fait digne d'être observé, parce qu'il est une preuve de la justesse d'esprit et de la pureté de goût qui présidaient aux opérations musicales de notre auteur, c'est que, dans toutes ses compositions théâtrales, il a constamment subordonné l'orchestre à la mélodie vocale, laissant toujours celle-ci occuper la place éminente qui lui appartient, et ne permettant à l'autre ni prétentions orgueilleuses, ni empiétements irréguliers.

Dans la musique d'église, Haydn a obtenu un rang fort honorable, et il n'est presque aucune de ses compositions en ce genre qui ne renferme de grandes beautés; on sent qu'il avait étudié attentivement les ouvrages des maîtres italiens de son temps. Aussi ses airs sont-ils conçus et développés précisément dans le même style et avec une teinte religieuse, une élévation de pensées et surtout une sensibilité pleine de tendresse et de

douceur vraiment religieuse. Quant à la facture, il échauffe souvent le chant par des traits d'orchestre pleins de vigueur ; il ennoblit les motifs qui respirent la gaîté par la gravité des accords, mais il faut avouer que dans les morceaux particuliers au genre d'église, et surtout dans les fugues, Haydn ne réussit pas toujours. On peut aussi reprocher aux mélodies et en général à ce qui est de conception, quelques défauts de convenance. Les compositions ecclésiastiques de Haydn n'en sont pas moins dignes de la réputation dont elles jouissent encore de nos jours ; elles eussent eu plus de renommée si ses compositions instrumentales en avaient eu moins.

Ce sont en effet celles-ci qui l'ont mis au-dessus de tous les compositeurs qui l'avaient précédé dans la carrière ; c'est là qu'il a développé toutes les richesses de son génie ; là, qu'il a déposé tout ce que son esprit fécond a imaginé de plus neuf, quant au fond et quant à la forme. Toutes les innovations de Haydn sont aujourd'hui tombées, pour ainsi dire, dans le domaine public ; mais, si l'on compare ses compositions avec celles de ses devanciers, on est étonné de voir avec combien de moyens nouveaux il a exploité le vaste champ de la musique instrumentale ; c'est lui qui a vraiment été le premier à indiquer quelles ressources on pouvait tirer d'un habile arrangement et d'une sage conduite des parties. Il a fait voir comment l'on reproduisait une idée principale de quan-

lité de manières, en lui ajoutant chaque fois de nouveaux attraits, sans s'astreindre aux règles sévères de la fugue scolastique. C'est encore lui qui a montré comment d'une pensée unique on en déduisait une infinité d'autres qui semblaient n'être qu'une conséquence nécessaire de la première. En outre, c'est Haydn qui a réellement créé, même matériellement, le quatuor instrumental, car, avant lui, on n'écrivait généralement que des trios; il est permis d'en dire autant de la symphonie, puisqu'il a été le premier à donner à chaque instrument un rôle qui lui fût propre. On peut assez naturellement se demander comment il se fait que ce grand homme n'ait pas écrit de quintettes, et cette question lui fut adressée à lui-même; il répondit naïvement qu'il n'aurait su que faire de la cinquième partie, mot qui ne prouve assurément ni contre lui ni contre le quintette, mais qui démontre seulement qu'il n'avait pas voulu acquérir l'habitude de ce genre de composition. L'examen de ses sonates, de ses quatuors et de ses symphonies, offre l'admirable tableau d'un talent qui va sans cesse se développant, se polissant, s'enrichissant dans une progression qui n'a eu de terme qu'au moment où l'auteur a cessé d'écrire.

Ce qui est vraiment prodigieux, c'est que, dans cette immense quantité d'ouvrages sortis de sa tête inépuisable, Haydn ne se copie jamais, et ne copie jamais personne, et ceci s'applique à ses plus gran-

des compositions comme à toutes ses élégantes bagatelles qu'il laissait échapper en se jouant, et qui sont presque toujours charmantes. Sans avoir la prétention de tout dépeindre en musique, Haydn se plaisait à se proposer pour plan de ses compositions une sorte de petit drame dont les combinaisons musicales marquaient les incidents, et voilà ce qui a fait donner à plusieurs de ses symphonies des noms particuliers dont on ne comprend pas d'abord la signification. Quand on a été loin de l'époque qui avait vu naître l'ouvrage, il y a eu lieu de joindre à ces noms une sorte de commentaire historique ; ainsi, trois anecdotes diverses ont été racontées pour donner l'explication de ce singulier morceau dans lequel chaque instrument disparaît successivement de l'orchestre. On a prétendu que le prince Esterhazy ayant eu la pensée de réformer sa musique, Haydn avait voulu faire de cette circonstance un tableau musical qui détournerait peut-être l'effet de la décision, ce qui était arrivé. D'autres ont dit que, les musiciens du prince se trouvant séparés de leurs femmes pendant leur séjour au château d'Esterhazy que l'on reconstruisait, Haydn s'était servi de ce moyen pour obtenir aux maris la permission d'aller les rejoindre. La troisième manière d'expliquer cette symphonie est la moins connue, et selon moi la plus probable. Il paraît que pendant les premiers temps de son séjour à la cour d'Estherazy, les musiciens de l'orchestre se montrèrent peu favo-

rables au compositeur : les uns jouaient sans vigueur, d'autres oubliaient de compter les pauses d'autres quittaient avant la fin, ou se refusaient à faire les répétitions. Haydn ayant composé la symphonie en question, la fit exécuter à l'improviste en présence du prince. Tout le monde crut s'être trompé, on s'accusa réciproquement, on accusa le copiste ; mais quand on eut suffisamment disputé, Haydn pria de recommencer, engageant chacun à donner la plus grande attention à sa partie ; l'on reconnut alors qu'il n'y avait point de faute, et l'on rendit de nouveaux hommages au génie du compositeur qui lui avait inspiré cette petite malice. Pleyel a composé une symphonie en sens contraire, dans laquelle l'auteur suppose que chaque exécutant arrive en retard. Haydn se plaisait du reste beaucoup aux plaisanteries de ce genre ; dans une composition intitulée les *Enfants à la foire*, il employa tous les instruments joujoux qu'il put avoir à sa disposition, les faisant même figurer en solos. Dans un final de symphonie, il a fait compter quatre pauses à tous les instruments, et quand on ne connaît pas le morceau, il est rare que l'on ne croie pas s'être trompé. Il avait d'ailleurs tapissé sa chambre de canons facétieux disposés de différentes manières ; il en y avait un fort singulier contre sa femme.

Haydn n'avait eu, comme on l'a vu plus haut, d'autre maître que lui-même ; mais on peut re-

connaître quels ont été les auteurs dont il a profité et sur lesquels il s'est formé. Il disait lui-même qu'il devait beaucoup à Emmanuel Bach dont il avait étudié les sonates avec tant d'application. L'examen attentif des quintettes de Boccherini, pour lequel il professait la plus grande estime, et dont il fut toute sa vie l'émule et l'ami, a pu contribuer aussi à augmenter les beautés de ses propres ouvrages. Ce n'est que dans sa *Création* que l'on s'aperçoit que Haydn avait étudié les œuvres de Hændel ; en effet il avait plus de soixante ans lorsqu'il entendit pour la première fois la musique de ce grand compositeur des beautés duquel il fut vivement frappé. *C'est notre père à tous*, disait-il depuis.

Mais un compositeur moins connu, et de bien loin inférieur aux deux précédents, a été certainement d'un grand secours à notre Haydn. Je veux parler du Milanais Sammartini, doué d'une imagination pleine de feu, et dont les ouvrages innombrables renferment le germe de plusieurs développements d'orchestre si heureusement mis en œuvre par Haydn qui avait pu entendre sa musique chez le comte de Morzin. Du reste, il disait avec assez de fondement que Sammartini n'était qu'un *brouillon* ; et en effet, ses compositions, excessivement nombreuses, étaient toujours écrites à la hâte, et offraient un désordre perpétuel, conséquence naturelle et inévitable de cette manière de faire. On croit que Sammartini a été le premier

à traiter régulièrement la partie de viole qui, avant lui, s'associait continuellement au violoncelle; le premier aussi, dit-on, il donna au second violon la forme d'un accompagnement continu. Haydn adopta ces perfectionnements comme chose acquise à la science de l'instrumentation, mais c'est lui qui a vraiment été le créateur de cette science; c'est lui qui a montré le premier comment on peut distribuer de la manière la plus avantageuse, entre les divers instruments, les fragments mélodiques; personne n'a jamais employé avec plus de sagesse les instruments à vent; tandis que, d'un autre côté, il fournissait les plus heureuses formes de modulations, s'écartant souvent d'une route principale dans laquelle il rentre bientôt par le plus heureux détour, reprenant par fragments ce qu'il a d'abord montré ensemble, surchargeant de riches accords et de savantes modulations ce qu'il avait d'abord offert dans la plus grande simplicité d'harmonie et de mélodie; personne plus que lui n'a su donner à ses compositions les proportions les plus heureuses; personne n'a su mieux concilier les ressources de la science avec les inspirations du génie, et obtenir de cette heureuse union des produits plus abondants, plus variés, plus brillants, plus grandioses.

Haydn n'a eu d'autre élève direct qu'Ignace Pleyel, compositeur gracieux, manquant un peu de vigueur, mais qui a eu comme son maître le précieux avantage de devenir populaire, parce

que ses chants étaient toujours heureux et faciles. Weigl et M. Neukomm ont aussi reçu des conseils de Haydn, et l'on s'en aperçoit par l'heureuse conduite qu'ils ont su donner à leurs mélodies, par la pureté et la facilité de leurs modulations. Mais Haydn aurait pu réclamer comme élèves tous les compositeurs instrumentistes ses contemporains, et ceux qui sont venus depuis. Mozart, en lui dédiant son premier œuvre de quatuors, prit ce titre, déclarant qu'il l'avait choisi pour modèle. Du reste, Haydn eût été peu propre à donner des leçons méthodiques; il limitait tous ses préceptes à se pénétrer de ce qui fait *bien*, de ce qui fait *mieux*, de ce qui fait *mal*; quant à ce que l'on a dit qu'il avait réduit ce système à des expressions numériques, c'est un conte semblable à celui du père éternel battant le briquet. La seule chose qu'il y ait de vrai ici, est ce calcul musical connu, au moyen duquel on peut composer une infinité de menuets ou valses, par le mélange de mesures disposées de manière à pouvoir s'associer les unes aux autres dans leur succession; ce kaleïdoscope musical a été publié vers 1808. Une autre idée singulière de Haydn consistait à jeter au hasard sur le papier de musique quelques notes çà et là; il indiquait ensuite les mesures, puis traitant les notes marquées comme fondamentales de la mélodie, il remplissait les lacunes de manière à former un chant beau et régulier. Souvent d'ailleurs, il s'amusait à demander un motif à la première per-

sonne venue, disant qu'il ne s'agissait que de le savoir mettre en œuvre; il lui arrivait aussi d'emprunter quelquefois un thème d'une chanson nationale il l'étendait et le maniait avec toutes les finesses de l'art, tirant de cette idée première qui, dans l'origine, ne lui appartenait pas, ses pensées les plus heureuses et ses inventions les plus originales.

Si l'on veut maintenant jeter un coup d'œil d'ensemble sur tout l'œuvre de Haydn, on aura d'abord à remarquer que la sérénité d'âme du compositeur se réflète à chaque instant dans ses ouvrages; l'existence douce et uniforme qu'il a menée pendant trente ans a répandu sur toutes ses compositions une aimable et tranquille gaîté; à l'exception des *Sept paroles*, il n'a écrit presque aucun morceau qui porte l'empreinte d'une tristesse profonde; il lui vient bien par moments quelque impression fâcheuse dans l'esprit, mais elle s'efface immédiatement pour faire place aux riantes images qu'il a l'habitude d'envisager. Sa musique d'église n'offre à cet égard aucune différence et, comme on lui en adressait le reproche, il répondait que l'idée qu'il se faisait de Dieu le portait par dessus tout à la confiance, et que, le regardant comme le meilleur des pères, il ne pouvait s'empêcher de se livrer à la joie que lui inspirait le plaisir d'approcher en quelque sorte d'un Dieu si bon et de converser avec lui. Mais cette sorte de gaîté douce et tranquille, toujours propre à charmer l'auditeur, sans même qu'il puisse se

rendre compte du plaisir qu'il éprouve, n'est que le moindre mérite des compositions de ce grand homme; celui qui domine dans tout ce qu'il a écrit, c'est une admirable netteté de pensée et de naïveté d'expression qui rend sans cesse son style accessible à tous les auditeurs; ses idées sont si claires, et il les exprime en termes si bien choisis, que son discours ne laisse aucune obscurité dans l'esprit; s'il ramène ces mêmes pensées, en les embellissant de toutes les ressources de la science, en les développant avec une éloquence abondante et facile, le sujet principal a été si bien compris dès le commencement, que l'on ne trouve pas la moindre difficulté à en saisir de même les accessoires et à en embrasser l'ensemble. Enfin, si les compositions vocales de Haydn ne l'ont pas mis au premier degré parmi les artistes qui occupent en musique le rang des peintres d'histoire, ses compositions instrumentales lui ont mérité l'une des plus honorables places parmi les paysagistes; elles seront à jamais dignes de leur haute renommée, dignes de l'admiration des siècles.

DE LA CHANSON

CONSIDÉRÉE

SOUS LE SEUL RAPPORT MUSICAL.

LU A LA SÉANCE PUBLIQUE DE LA SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS,
LE 10 MAI 1840.

M. Jourdain. Ce que je vous dis à cette heure, qu'est-ce que c'est ?
Madame Jourdain. Des chansons.

MOLIÈRE. *Le Bourgeois gentilhomme* acte III, scène 3.

AVERTISSEMENT.

Lorsque l'auteur lut ce morceau à la séance publique annuelle de la *Société libre des Beaux-Arts*, il crut devoir changer quelques mots aux dernières phrases ; plusieurs de ses collègues, moins confiants que lui dans la bénignité des auditeurs, avaient craint que sa pensée fût mal interprétée. Par la même raison et pour éviter toute difficulté, il a, lors de l'impression dans les *Annales* de la Société, entièrement supprimé le dernier alinéa : ici le véritable texte a été rétabli ou *restitué*, comme disent les commentateurs.

À

M. P.-J. DE BÉRANGER.

Monsieur,

Daignez accepter la dédicace de cet opuscule. Il a cela de particulier que, parmi tous ceux qui ont été publiés sur la chanson depuis une vingtaine d'années, il est le seul où il ne soit question qu'en passant du rare mérite de vos ouvrages : le point de vue sous lequel la matière était envisagée, et la circonstance dans laquelle ce petit travail devait être lu, m'interdisaient une telle digression, qui eût été d'ailleurs si fort de mon goût. Je n'ai su trouver d'autre moyen de réparer à cet égard la défectuosité de mon plan que de vous offrir ledit opuscule, en vous l'adressant par l'entremise de

notre bon Wilhem, aux efforts persévérants duquel * vous devrez d'être bientôt chanté juste d'un bout de la France à l'autre.

Agréez, monsieur, ce faible tribut de mon respect et de mon admiration.

J. Adrien De Lafage,

* M. Bocquillon-Wilhem a fait à l'enseignement de la musique l'application du mode mutuel ; les succès qu'il a obtenus, surtout dans ces dernières années, n'ont laissé à désirer autre chose que de voir sa méthode prendre de nouveaux et de plus vastes développements. Nous apprenons avec un vif plaisir que l'Angleterre vient de l'adopter pour l'enseignement de ses écoles primaires.

DE LA CHANSON

CONSIDÉRÉE

SOUS LE SEUL RAPPORT MUSICAL,

La chanson offre à l'esprit une idée si nette et si dégagée, que l'on en conçoit dès l'abord la nature, le but et le caractère ; on embrasse du premier coup d'œil ses facultés et ses attributs ; enfin elle se fait si bien comprendre d'elle-même, que, malgré sa complication très-réelle, il est aisé d'en donner en peu de mots une définition satisfaisante. Cela vient sans doute de ce que la musique et la poésie, qui par leur étroite union constituent l'essence de la chanson, se présentent ici dans leur état le plus simple et le plus naturel, assortis par conséquent l'une et l'autre au goût et à l'intelligence de tous les hommes, des plus grossiers comme des plus polis. Les grandes compositions des arts et de la littérature ne sauraient souvent être comprises du vulgaire en raison des études antérieures

que leur appréciation exige ou suppose : la chanson ne demande rien de pareil, elle est la poésie de qui sait ne lire, la musique de qui ne sait chanter.

De plus elle a eu de tout temps l'heureux privilége d'exciter au dedans de chacun je ne sais quelles idées tendres ou joyeuses au milieu desquelles l'esprit se complaît et se dilate. La chanson vit avec nous ; en parler c'est célébrer le premier cri d'allégresse de l'enfance, c'est rappeler les plus douces émotions de la jeunesse, c'est réchauffer les sens assoupis du vieillard. Aussi ancienne que le monde, la chanson n'est pas seulement de tous les âges, elle est de tous les lieux, de toutes les conditions, de toutes les circonstances. Elle quitte les mains parfumées de la beauté la plus gracieuse, qui la fredonne encore d'une voix négligemment délicate, pour passer entre les doigts laborieux du simple artisan qui va la reproduire avec les accents énergiques de sa robuste poitrine. Aucune invention des arts n'étend son cercle aussi loin ; elle se montre partout, et partout elle est bien accueillie ; il semble que l'orbite où elle se meut soit vraiment illimité, aussi a-t-on dit plaisamment sans trop s'écarter de la vérité que l'histoire de la chanson c'était l'histoire universelle.

Celui qui, le premier, près d'un objet chéri chercha pour peindre l'état de son âme un langage plus accentué, plus pathétique, plus passionné, celui-là trouva la mélodie et par consé-

quent la chanson. On voit jusqu'où cela remonte; et si l'on a dit, non sans fondement, que tout finissait par des chansons, on pourrait dire aussi, et avec tout autant d'exactitude, que c'est par là que tout a commencé.

Partout, en effet, les chansons existèrent avant que l'on connût les signes représentatifs des idées; elles furent érotiques, religieuses, morales, législatives, et il est permis de conjecturer qu'à l'époque fortunée où les lois n'étaient que des chansons, tout le monde s'y soumettait sans difficulté ; il y avait alors fort peu de juges, de procureurs et d'avocats, et partant presque point de procès.

Quoi qu'il en soit, si la chanson a existé chez tous les peuples de l'antiquité, si elle a traversé les mauvais jours du moyen âge, et si, dans les temps modernes, son éclat est devenu plus brillant et son influence plus puissante que jamais, c'est surtout en France qu'elle semble avoir élu domicile. On peut contester sur la question de savoir si les Français naissent musiciens, mais tout le monde s'est accordé à dire qu'ils naissent chansonniers. « Dans cet heureux pays, dit J.-J. Rousseau, le peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie ; les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, et le pays produit d'excellents vins : le moyen de n'y pas chanter sans cesse ? » Nulle part en effet les formes de la chanson ne se sont autant multipliées ; c'est en France seulement qu'elle a réussi à prendre successivement tous les tons, à s'impré-

gner de tous les caractères de chaque époque ; c'est en France qu'elle a le plus visiblement exercé son autorité, produit, communiqué, développé le plus d'idées fécondes en tous genres, pénétrant dans l'intérieur de toutes les familles et s'infiltrant pour ainsi dire dans les mœurs et les habitudes de la vie. En aucun pays, un ministre ne se serait avisé de dire : *Qu'ils chantent, ils paieront ;* et un peuple de répondre : *Payons, nous chanterons du moins, et nous nous en donnerons pour notre argent.* Athènes même, l'antique Athènes, cette divinité des artistes, n'eût pas ainsi répondu.

La chanson est donc une petite pièce poético-musicale susceptible, sous ce double rapport, de se plier à toutes les formes et de prendre tous les tons, sans cependant perdre le caractère d'unité et de simplicité qui lui donne son principal mérite et sa plus précieuse valeur.

Plusieurs écrivains ont parlé de la chanson comme œuvre poétique, mais aucun jusqu'à ce jour n'a songé à bien établir en cette occasion la part du chant et à examiner sa portion d'influence dans le succès des chansons ; c'est sur ce sujet que rouleront les idées que nous allons exposer.

Le législateur du Parnasse français, Boileau, parlant du *Vaudeville* pris dans le sens de chanson, a dit avec sa pureté ordinaire :

> Le Français né malin créa le vaudeville,
> Agréable indiscret, qui, conduit par le chant,
> Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.

Ce grand poëte a donc parfaitement senti que le chant jouait ici un rôle important et même indispensable. Beaumarchais a écrit depuis : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit on le chante. » Le mot est une excellente épigramme, mais il dépasse le but ; peut-être eût-il été moins piquant et plus exact de dire : « On chante quelquefois ce qu'on ne lirait ou même ce qu'on ne dirait pas. »

Le chant est donc ici non pas, si l'on veut, le fond même et l'essence, mais un agent indispensable qui fournit à la création du poëte un appui et une escorte, sans lesquels celle-ci ne saurait se montrer. Je comparerais volontiers le rôle de la poésie dans la chanson à celui de la vapeur qui, sans le secours du feu, n'exercerait pas le moins du monde sa prodigieuse puissance. Sans la musique, la chanson n'est plus ; elle perd en un instant ses couleurs les plus animées, comme ces poissons dont les nuances riches d'or, d'argent et de pourpre, se ternissent aussitôt que l'animal est tiré de l'élément où il puise l'action et la vie.

Il y a mieux ; dans un grand nombre de cas et même dans le plus grand nombre, l'importance de la musique, par rapport aux paroles et quant au succès de l'ensemble, est bien plus considérable encore. Cet énoncé s'explique aisément si l'on observe que les chansons qui ont obtenu le succès le plus complet et le plus légitime ont été, à peu d'exceptions près, adaptées à des airs connus, et

qu'il n'y a point eu pour elles de musique expressément composée. Parmi les corollaires découlant de cette proposition, il en est surtout un qui doit être mentionné; c'est que, lorsqu'à une chanson parodiée sur un air connu, on veut appliquer un air spécial, il arrive d'ordinaire que le nouvel air pèche en quelque chose, et ne remplit pas certaines conditions, souvent des plus essentielles, que possédait l'air vulgaire primitivement choisi par le poëte. Cet air, en effet, avait imprimé à la création poétique un caractère spécial devenu aussitôt adhérent, en dépit de la différence possible entre les paroles nouvelles et celles pour lesquelles l'air avait été originairement écrit. La partie musicale des vieilles chansons produit ici l'effet de certains cachets anciens, altérés par le temps et le long usage, mais dont le chiffre et les contours n'ont pas cessé de s'apercevoir, et qui peuvent à la rigueur remplir encore pendant de nombreuses années l'objet pour lequel ils ont été destinés.

Il est aisé de faire à ce sujet des expériences, et ce n'est qu'après en avoir essayé plusieurs que je suis arrivé à conclure comme on vient de voir. Pour me faire mieux comprendre, je citerai deux exemples qui concernent des pièces familières à tout le monde. On a plusieurs fois adapté une musique nouvelle au *Dieu des bonnes gens*, l'une des plus admirables chansons de notre inimitable Béranger; eh bien! de tous ceux qui ont fait cette tentative, même en supposant que plusieurs aient

assez bien réussi à exprimer le caractère si naïvement sublime de la poésie, aucun n'a pu arriver à faire mieux que le vaudeville de *la Partie carrée*, air adapté dans l'origine par le poëte, et dont pourtant les paroles originales présentaient un sens tout différent de celles qui recevaient ici la même application. Autre exemple : Il n'est personne qui ne connaisse la vieille chanson par laquelle nos joyeux pères se vengèrent à leur façon du mal que le duc de Marlborough, que nous appelons *Malbrouk*, avait fait à la France; on y voit exposée une histoire de ce grand capitaine depuis le moment où il *s'en va-t-en guerre* jusqu'à celui où il est porté à sa dernière demeure par *quatre-z-officiers;* essayons un peu, nous autres compositeurs, de remettre en musique ces anciennes paroles; nous risquerons fort de nous battre longtemps les flancs, sans jamais arriver à faire rien qui surpasse, voire qui égale, ce singulier mélange de sérieux et de comique, principal caractère du vieil air de *Malbrouk*.

D'où vient cela ? c'est que l'on n'adapte des paroles nouvelles qu'à des airs généralement admis et devenus populaires; or le peuple, ici plus encore que dans le reste, possède un admirable bon sens, qui, dans le cas actuel, est peut-être préférable même à un goût exercé. Le peuple saisit merveilleusement le caractère spécial des chansons, et c'est lui qui en fait vraiment le succès : il n'intervient pas habituellement dans le jugement du pu-

blic sur les opéras et les autres compositions analogues ; mais la chanson ! elle est essentiellement de son domaine, il s'en empare, c'est sa consolation, c'est son bien, c'est son droit, il jouit de la chanson comme de l'air qu'il respire, comme du soleil qui l'éclaire et le réchauffe.

D'un tel fait résulte nécessairement une réaction sur les poëtes chansonniers, et ils ont grande raison de la subir volontiers, intéressés qu'ils sont à devenir populaires comme leurs chansons ; mais on ne fait pas attention que les musiciens possédaient déjà ce glorieux avantage, et que, le plus souvent, leurs airs étaient répandus dans le public longtemps avant que les paroles adaptées par les poëtes fussent écrites. Il s'est fait ainsi des milliers de paroles pour un seul air, qui semblait se renouveler autant de fois que se pratiquait l'opération du poëte. La musique en ce cas peut être comparée à ces essences précieuses, dont le parfum, toujours le même, s'identifie avec quantité d'autres odeurs plus ou moins analogues, leur communiquant une partie de sa nature et les modifiant de manière à en faire autant de parfums nouveaux.

On peut diviser et classer les chansons selon l'objet qui s'y traite : elles sont érotiques, philosophiques, bachiques, satiriques, militaires, patriotiques, grivoises, etc.

En tenant compte du caractère particulier qu'amènent ces distinctions et de la couleur qui en

résulte pour la musique, il est permis d'affirmer que le mérite principal d'une bonne chanson consiste dans une pensée unique qui doit être neuve, franche et facile : cette pensée se réduit communément à deux, quatre, huit mesures au plus, tout le reste est accessoire ; souvent même l'originalité d'une pièce naît d'une seule note heureusement placée. Cette dernière remarque a déjà été faite par Grétry, musicien peu savant, si l'on veut, mais doué d'une finesse et d'une profondeur de vues peu ordinaires, et pour sa part, auteur d'excellents airs ou pour mieux dire d'excellentes chansons. Ce compositeur, citant un menuet du célèbre hautboïste Fischer, observe avec raison que toute l'originalité de cette mélodie a sa source dans le début de la seconde mesure. Grétry ajoute qu'il a souvent tenté d'y substituer quelque autre chose et n'a jamais pu y réussir. Rien de plus juste, de mieux senti qu'une telle réflexion ; toute simple qu'elle est, peut-être en raison même de sa simplicité, elle ne pouvait avoir pour auteur qu'un grand artiste.

Il suffit, disons-nous, d'une pensée unique pour constituer la chanson, mais ce serait une grande erreur de croire que cette pensée vînt aisément, qu'elle vînt tous les jours, qu'elle vînt à tout le monde. Le nombre infini de médiocres, de mauvaises, de détestables chansons ou romances quotidiennement lancées dans le public, prouve surabondamment le contraire. Même chez les musi-

ciens qui ont à cet égard le plus d'habitude, ces sortes d'inspirations se font parfois assez longtemps attendre ; semblables en ceci à ces élégants camées dont le travail précieux et fini reçoit une grande partie de son prix des accidents heureux de la pierre sur laquelle travaille l'artiste.

En France, la chanson a depuis un quart de siècle pris une tournure civilisée qui (je parle toujours musicalement) lui a fait perdre une partie de ses charmes ; on ne lui trouve plus son ancienne naïveté ; elle ressemble de nos jours à une villageoise endimanchée avec des habits de ville qui ôtent à ses mouvements toute grâce et toute souplesse. D'ailleurs plusieurs branches ont péri, et notamment ces airs si agréables par leur rondeur, c'est-à-dire par leur franche allure, par leur caractère simple et décidé. Hélas! ces vieux monuments de la gaîté française n'existent plus que dans le souvenir de quelques provinciaux. On a rejeté les anciens refrains, et l'on ne sait rien dire aujourd'hui de plus déplaisant pour une composition musicale que de l'accuser de sentir le *flonflon ;* cependant que d'anciens flonflons, méprisés et oubliés, étaient des airs bien plus étudiés qu'on ne le pense, où, comme dans les vers des grands poëtes, le travail se dissimulait adroitement, de manière à donner à toute la composition une apparence de facilité et de spontanéité !

Il ne peut entrer dans l'idée d'un musicien de s'ériger en défenseur voué du flonflon, et telle n'est assurément pas ma pensée, mais il est bon de se rendre compte de tout, et l'on peut expliquer le flonflon sans pour cela proposer d'y revenir. Remarquons donc que les *flonflons*, les *farelaridadondaine*, les *turelure*, les *lonlanladarirette*, considérés de leur véritable point de vue, n'étaient pas si ridicules que certaines personnes pourraient aujourd'hui le croire. Ces formules ne sont autre chose que des onomatopées représentant le son des instruments; elles servaient merveilleusement à signaler l'instant où la musique prenait d'une manière absolue le dessus de la parole, le moment où la poésie laissait à la musique le soin de faire comprendre ce qu'elle-même renonçait à exprimer, lorsqu'emportée par un excès de gaîté et d'enthousiasme, ou bien encore par le besoin d'action, elle avait senti qu'il valait mieux laisser à sa rivale toute sa liberté. La musique seule pouvait en effet provoquer à l'instant, non pas cette danse *civilisée* où l'on ne danse plus, pas davantage cette danse savamment compassée et payée à tant par an et tant par feux; mais ces pas animés, ces riantes gambades, ces rondes joyeuses, et toutes ces figures et postures naïves inspirées par la nature, gracieuses, variées et pittoresques comme elle.

Il suffira d'une preuve à l'appui de cette opinion; c'est qu'en certains cas la musique peut avoir recours au flonflon dans des compositions même

d'un ordre élevé. On en trouve un exemple fort heureux dans une des plus jolies pièces de l'illustre Cimarosa, dans le délicieux *Matrimonio segreto*. Au second acte, après la plaisante contestation qui forme la première moitié de l'excellent duo des deux basses, les personnages tombant enfin d'accord, expriment par un changement de mouvement leur satisfaction mutuelle ; puis, ne trouvant plus de paroles assez vives pour rendre la joie bouffonne qui s'empare d'eux, ils se mettent à chanter et à danser sur de simples syllabes ; et dès lors c'est la musique toute seule qui se charge de faire passer dans l'âme des spectateurs l'idée d'un contentement, d'une ivresse, d'une exaltation poussée jusqu'au délire.

On pourrait citer plusieurs autres exemples dans l'ancien comme dans le nouveau répertoire.

C'est aussi dans les chansons que se montre véritablement le type musical de chaque peuple ; en elles plus qu'en toute autre composition se reflète la physionomie des individus : de la comparaison des chansons des différents pays et de la diversité de leurs formes, on pourrait tirer d'utiles inductions sur l'influence que le climat et les vicissitudes politiques exercent sur le génie musical des habitants du globe, et chercher en même temps comment la musique réagit à son tour sur leurs goûts, leurs mœurs, leurs caractères.

Sous le rapport purement musical, le compositeur étudie soigneusement en chaque contrée les

chansons indigènes ; il y distingue tantôt un caractère original de tonalité, ou de rhythme, tantôt un tour particulier de phrase, tantôt enfin une singularité quelconque de composition, et chacune de ces particularités est pour lui d'un vif intérêt. Du reste, il n'est pas seul à s'y complaire : ces sortes de pièces sont d'autant plus saisissantes qu'elles sont d'ordinaire courtes et précises ; en passant par la bouche de gens qui n'ont aucune notion de musique, elles ne perdent presque rien de leur mérite ; car, ainsi qu'il vient d'être dit il y a un instant, elles appartiennent essentiellement au peuple, elles servent à le délasser et à le distraire de ses rudes travaux ; au village, elles animent les danses et souvent se confondent avec elles, sans qu'en cette occasion l'on puisse décider précisément si la musique a été composée pour la danse, ou bien la danse pour la musique ; car les mouvements cadencés de la première semblent être, ainsi que les sons mélodieusement prolongés de la seconde, une sorte de nécessité mise par la nature dans le cœur de la jeunesse.

Remarquez bien que l'on donne ici le nom de chansons *nationales* à toutes les conceptions poético-musicales particulières à un peuple, et non pas seulement aux chansons *patriotiques* qui sont nationales par excellence. En faisant à ces dernières l'application des principes posés jusqu'ici, le degré d'évidence augmentera, et chaque nouvelle observation viendra corroborer l'idée que l'on doit se

faire de l'importance de la musique dans les chansons. Les morceaux qui ont été assez heureux pour prendre un caractère vraiment patriotique n'ont plus même besoin de la poésie pour exciter l'enthousiasme : on en pourrait citer une foule d'exemples. En négligeant tout ce qui concerne l'antiquité, rappelons-nous que, pendant plusieurs siècles, la chanson de Rolland conduisit les preux français à la victoire, et leur apprit comment on affronte les périls et la mort. A une époque plus rapprochée, et en partant de données différentes, nous verrons les soldats suisses fondre en larmes dès qu'il entendent jouer les *Ranz* de leurs montagnes, et déserter en foule au son de ces charmantes et innocentes mélodies qui rappelaient à leurs cœurs émus des parents, des amis, les douces années de leur enfance. En d'autres temps les Écossais, battus à Quebec, réclament leurs cornemuses, et aussitôt qu'elles ont commencé à jouer un air national, ils se forment bravement en arrière-garde. Voulez-vous des exemples qui soient de nos jours ? rappelez-vous quelle fut l'émotion des anciens serviteurs de la royauté lorsqu'au retour des Bourbons ils entendirent leur air chéri, l'air antique et caractéristique de *Vive Henri IV.* Et, quinze ans après, fut-il long à se réveiller l'enthousiasme des vieux soldats de la république, lorsqu'en 1830 la *Marseillaise* fut chantée par toutes les bouches ? Hymne sublime et jamais assez vanté, qui se répétera désormais

toutes les fois qu'un peuple opprimé devra conquérir son indépendance, qui conduira les fils de la patrie à la victoire et les ramènera triomphants dans leurs foyers !

Non, l'admirable inspiration de Rouget de Lisle n'est plus seulement un chant national des Français, c'est le chant général de délivrance, c'est le chant sacré que les peuples doivent répéter tour à tour jusqu'au moment heureux qui les réunira tous en une *alliance* vraiment *sainte;* alors seulement, comme autrefois les Israëlites après le passage de la mer Rouge, ils pourront d'une voix unanime chanter le CANTIQUE NOUVEAU, le cantique de jubilation universelle qui dira les merveilles de la rénovation sociale et signalera pour les peuples, pour les gouvernements, pour les arts, l'ouverture d'une ère nouvelle que l'on peut entrevoir déjà, dans un lointain fort appréciable, toute resplendissante de vertu et de génie, de gloire et de liberté (1).

(1) L'auteur de cet opuscule a rassemblé un nombre déjà considérable d'*airs nationaux* de divers pays, dont il espère publier bientôt une première suite. Il saisit cette occasion pour engager les musiciens et les amateurs des départements et des pays étrangers, à lui adresser tous les chants particuliers aux localités qu'il leur sera possible de recueillir; il les prie très-instamment de les noter avec toute l'exactitude possible, sans prétendre corriger les tournures qui offriraient de la dureté et des irrégularités par rapport au système de notre musique. Il prie aussi toutes les personnes qui voudraient lui faire de pareilles communications, dans le cas où elles auraient à leur dis-

position un *métronome* de Maelzel, de marquer avec précision le nombre du mouvement ; si ce chronomètre leur manque, elles peuvent indiquer, au moyen d'une montre à secondes, la durée soit d'une ou plusieurs mesures, soit de tout le morceau. Si l'on n'a sous la main qu'une montre à minutes, il sera facile de marquer combien dure la totalité du morceau. Si ce morceau était trop court et d'un mouvement très-rapide, il faudrait le répéter autant de fois qu'il serait nécessaire pour lui donner *au moins* la durée d'*une minute*, et marquer 1° combien de fois le morceau a été recommencé ; 2° à quelle mesure on a dû s'arrêter pour remplir exactement la durée d'une, deux, trois, etc., minutes ; 3° donner, s'il est connu, le nom des auteurs, tant des paroles que de la musique, et écrire ces noms très-lisiblement. L'éditeur de la future collection de *Mélodies nationales* ne manquera pas de citer avec de justes éloges les personnes qui auront bien voulu lui faire des communications de ce genre. Les paquets doivent être adressés, francs de port, à M. Adrien de Lafage chez M. Canaux, éditeur de musique, rue des Fossés-Montmartre, n° 21.

RAPPORT

FAIT A LA SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS,

AU SUJET D'UN

APERÇU HISTORIQUE

SUR L'ÉTAT DE LA MUSIQUE A STRASBOURG

Pendant les cinquante dernières années,

PAR M. CONRAD BERG.

AVERTISSEMENT.

L'ouvrage qui a donné lieu à ce rapport a paru à Strasbourg en 1840, in-8°. Son auteur, professeur de piano en cette ville, ancien élève du Conservatoire de Paris, a publié une assez grande quantité de pièces de musique instrumentale, dans lesquelles le piano figure presque toujours en première ligne. On lui doit aussi un *Projet de méthode rationnelle de musique appliquée au piano*. Ce dernier opuscule, imprimé d'abord dans le journal de Godefroi Weber, intitulé : *Cæcilia*, a paru séparément à Mayence sous le titre suivant : *Jdean zu einer rationalenlher Methode der Musik mit Anwendung auss Clavierspiel*, 1827, in-8°.

RAPPORT

AU SUJET D'UN

APERÇU HISTORIQUE

SUR L'ÉTAT DE LA MUSIQUE A STRASBOURG

Pendant les cinquante dernières années,

PAR M. CONRAD BERG.

Messieurs,

Voici un livre comme il serait à désirer que l'on en écrivît souvent ; la province ferait bien de parler un peu plus d'elle-même et un peu moins fréquemment de Paris ; elle serait mieux connue, et le plus souvent elle aurait à y gagner. Pourquoi ses habitants semblent-ils quelquefois frappés de découragement et attendent-ils que l'élégant et prétentieux Parisien arrive avec tous ses préjugés pour prononcer leur sentence ? Qu'ils nous disent au moins de temps à autre où ils en sont ; les vrais amis des arts, dont la vue s'étend un peu au delà du mur d'octroi, sauront apprécier leurs efforts et y ai-

der au besoin. Déjà, au reste, on se livre avec quelque ardeur, dans plusieurs de nos départements, à la recherche et à l'illustration des monuments de l'antiquité et du moyen âge ; souhaitons ardemment que ces laborieuses investigations s'étendent à tous les arts et les embrassent, non-seulement dans leur ensemble, mais encore dans tous leurs détails. C'est à la musique que M. Conrad Berg vient d'appliquer les siennes, et nous ne saurions trop le féliciter de la manière dont il s'est acquitté de la tâche qu'il s'était lui-même imposée.

Entrant en matière, M. Berg présente d'abord une idée de ce qu'était la musique à Strasbourg, lors de notre première révolution. A cette époque, la célèbre capitale de l'ancienne Alsace occupait incontestablement, sous le rapport musical, le premier rang après Paris : des institutions de tout genre y avaient porté l'art à un haut degré de splendeur. Ignace Pleyel, dont la réputation devint bientôt européenne, avait été d'abord le coadjuteur, puis le successeur de François-Xavier Richter, en qualité de maître de la cathédrale, où existait une maîtrise parfaitement organisée dans laquelle les élèves recevaient un enseignement musical complet ; Schœpfeld dirigeait des concerts extrêmement suivis ; un théâtre allemand et un théâtre français marchaient de front et prospéraient de compagnie ; aucune ville de France (toujours en excepter Paris) n'aurait pu fournir alors un nombre suffisant d'artistes habiles pour composer des

orchestres tels que ceux de Strasbourg ; de nombreux amateurs se réunissaient à chaque instant pour exécuter entre eux de la musique vocale et instrumentale, et donnaient aux artistes des encouragements de tout genre ; enfin une excellente mesure avait été prise pour attirer et fixer dans la ville des artistes d'une capacité reconnue : la commune en pensionnait sept ou huit, sous la seule obligation pour eux de faire partie d'un des orchestres existants. On voit que si la musique prospérait, c'est qu'aussi l'on aidait un peu à la bonne volonté générale et qu'on faisait quelque chose pour elle.

Pendant la première époque de la république, la musique strasbourgeoise se trouva fort déroutée ; les institutions musicales ayant suivi le sort des institutions politiques, on ne faisait plus de musique qu'au théâtre, et à la cathédrale lors des fêtes patriotiques ; malheureusement c'étaient dans toutes ces occasions les airs connus et en vogue, tels que l'admirable chant des Marseillais, le *Chant du Départ*, et autres airs du temps beaucoup moins estimables, qui l'emportaient sur tout le reste, et c'est nécessairement ce qui arrivera toujours en de telles circonstances : tout le monde veut être de la fête, on se croit obligé de faire chorus, mais on prend d'ailleurs peu de soucis de la mesure et de l'intonation.

Cependant cette époque d'exaltation et d'héroïsme fut signalée par une de ces grandes solen-

nités musicales vraiment dignes d'être mentionnées dans les annales de l'art, car elles ne se revoient de longtemps. Celle dont nous voulons parler naquit dans ces moments extraordinaires où des prodiges se commandaient au nom de la loi et s'exécutaient en quelque sorte par enchantement, comme pour prouver aux races à venir tout ce qu'ont de puissance l'amour de la patrie et le génie de la liberté. Les commissaires du comité de salut public, Saint-Just et Lebas, munis de pouvoirs extraordinaires, connaissant bien tout ce que la musique a de puissance pour exciter et exalter les esprits, voulurent qu'une grande fête musicale fût organisée en commémoration du 10 août, et l'idée leur vint de faire composer une symphonie spéciale dans laquelle serait dépeinte la prise du château des Tuileries par les sections armées. Personne n'était plus capable de réussir dans un tel travail que le compositeur Ignace Pleyel, qui depuis le commencement des troubles vivait retiré à sa campagne d'Ittenwiller. On ne procédait alors que par *réquisition;* le bon Pleyel fut donc *requis* d'écrire la musique demandée : deux gendarmes vinrent lui apporter cette intimation des commissaires; il ne restait plus que dix jours jusqu'à la célébration de la cérémonie, et sur ce temps il fallait trouver celui de la copie et des répétitions; il n'y avait à se refuser à rien, car l'on aurait passé pour aristocrate et couru des risques fort sérieux; d'ailleurs les gendarmes avaient ordre de ne pas quitter

Pleyel que son travail ne fût achevé et livré. Il s'exécuta donc de bonne grâce, travailla jour et nuit sans presque discontinuer, en sorte que l'ouvrage fut terminé, copié, répété dans le délai voulu. Rien ne fut négligé pour donner à ce *festival*, comme l'on dirait maintenant, toute la solennité possible, toute la pompe imaginable. L'exécution eut lieu à la cathédrale; on avait généreusement fourni au compositeur tout ce qui pouvait contribuer à faire briller son œuvre du plus vif éclat : tous les musiciens du département avaient été *mis en réquisition;* Pleyel, ayant besoin de cloches pour un effet de tocsin, eut à choisir dans les trois cents qui provenaient des églises et avaient été réunies à la fonderie de la ville pour être converties en canons; il en assortit sept qui fournissaient plusieurs accords d'un effet imposant et terrible. Le résultat fut des plus grandioses, et tous les auditeurs s'accordèrent à regarder cette œuvre comme l'une des plus remarquables de l'auteur; cette grande symphonie fut exécutée plusieurs fois depuis, et valut à Strasbourg la conservation de sept de ses cloches. Il est assez singulier qu'un tel ouvrage ait fini par se perdre. On aurait pu l'exécuter dans les bruyants orchestres de nos jours, où il aurait sans doute obtenu du succès, sinon pour le mérite réel de la composition, au moins pour le fracas qui, dans cette circonstance, était indispensable pour atteindre le but qu'on se proposait.

Après l'époque de la convention et au commen-

dément du directoire, la soif des plaisirs que chacun éprouvait à la suite de temps si péniblement passés, facilita toutes les entreprises artielles; on chanta, on dansa, on se divertit en toute façon d'un bout de la France à l'autre; aussi voyons-nous à cette époque deux entreprises théâtrales d'une part, et de l'autre les concerts fondés et dirigés par Pleyel, et que la terreur même n'avait point suspendus, jouir ensemble d'une égale prospérité. On établit depuis des concerts suivis de bals sans cesse fréquentés par les officiers de toute arme qui défendaient la position et le fort de Kehl contre l'armée autrichienne. Comme la garnison de Kehl se relevait tous les matins par trois mille hommes, on vit, dit M. Berg, plus d'une fois des officiers se rendre du champ de bataille aux concerts, y danser, s'y amuser toute la nuit, puis retourner le matin devant l'ennemi, et, à peine sortis du bal, recevoir la mort des braves.

Il est à remarquer que cette époque fut aussi celle à laquelle les amateurs commencèrent à se mêler d'entreprises musicales; tout en avouant que le goût pour la musique en devint plus général, M. Berg ne sait trop si la musique elle-même y gagna beaucoup; mais il est incontestable que le séjour prolongé de Rodolphe Kreutzer, qu'avait attiré le voisinage du congrès de Rastadt, fut fort avantageux à la ville de Strasbourg.

L'époque du consulat offre trois faits assez importants : l'incendie du théâtre construit en 1700,

et qui dura juste un siècle; l'invention d'une typographie musicale, qui n'obtint point de succès, et dont un autre incendie acheva la ruine; enfin, l'exécution d'une sorte de musique de bataille, que bien des amateurs aimeraient sans doute à voir reproduire aujourd'hui. Cette musique avait pour auteur un ancien capitaine autrichien nommé Beckm qui l'avait fait entendre dans beaucoup de grandes villes d'Allemagne, où il l'appelait : *les Victoires du prince Charles;* en France, ce furent *les Victoires du général Bonaparte.*

Elle était uniquement instrumentale; on lui reprocha plusieurs plagiats, mais elle produisit néanmoins un grand effet. Pour l'exécution, l'auteur avait fait construire différentes machines destinées à imiter les feux de file et de peloton, le canon, en un mot tout le fracas d'un combat. Il avait réuni environ trois cents exécutants, tant musiciens que tambours et machinistes; lui-même dirigea le tout avec une habileté vraiment surprenante. L'orchestre occupait les deux côtés du chœur; par derrière, de chaque côté, se trouvait, sur un gradin élevé, une ligne de tambours : les machines de guerre étaient disposées dans les galeries supérieures et dans les encoignures de la nef. Le directeur, placé dans une enceinte carrée où se trouvaient des cordons de sonnettes correspondant aux machines, tirait ces cordons au moyen de pédales et toujours un temps avant la mesure, afin que le machiniste, prévenu par ce

signal, pût faire partir les coups au moment voulu. Pour se faire une idée de l'habileté de cet homme, il faut se le figurer dirigeant tout de mémoire, s'agitant en tout sens, surveillant à la fois ses deux orchestres, et ne manquant le signal d'aucune attaque, d'aucune rentrée.

On doit encore rapporter à cette époque l'exécution de la *Création*, de Haydn, et l'apparition d'une troupe allemande, qui, ayant donné avec succès des représentations durant l'été de 1801, commit l'imprudence de venir se faire entendre à Paris, où elle éprouva la plus triste déconvenue.

L'époque impériale fut désastreuse pour toutes les entreprises musicales; et les décrets de 1806 et de 1813, en créant une foule de priviléges, c'est-à-dire d'abus, portèrent à toutes les entreprises théâtrales et aux entreprises lyriques en particulier, un coup dont elles ne se sont plus relevées, puisque les pouvoirs qui se sont succédé depuis, bien loin de réformer ces illégaux et iniques décrets, n'ont fait qu'y ajouter des appendices qui les rendent plus pernicieux encore. Napoléon passa plusieurs fois à Strasbourg: la première impératrice y séjourna quelque temps, la seconde s'y arrêta aussi; mais il ne résulta de ces circonstances aucune impulsion musicale; Joséphine avait amené ses musiciens particuliers, qui ne se firent entendre qu'à huis-clos. Quant à Napoléon, il ne prit pas même la peine d'assister au *Te Deum* qu'on avait pré-

paré à la cathédrale pour célébrer la victoire d'Austerlitz.

Le premier et le plus grand mal des décrets impériaux fut, ainsi que le remarque avec raison M. Berg, de mettre toutes les directions théâtrales dans un état d'hostilité permanente contre tout ce qui se faisait hors du théâtre : aussi aucun fait musical important ne date-t-il de cette époque, car l'établissement du *Musik-kranschen*, ou cercle musical, eut fort peu de portée artistique.

Au commencement de la Restauration, les concerts furent assez brillants, et les Strasbourgeois ont conservé un agréable souvenir de ceux des années 1814, 1815 et 1816. Dans celles qui suivirent, le goût pour la musique vocale se développa d'une manière remarquable, et il est bon de dire que ce fut à l'occasion de l'arrivée de quatre chanteurs allemands connus sous le nom de *chanteurs de Vienne*, qui exécutaient des quatuors sans accompagnement avec une grande perfection. Toutefois, ce ne fut qu'en 1821 que s'ouvrirent des classes pour les études élémentaires de la musique et du chant : on suivit d'abord la méthode ou pour mieux dire les procédés de Galin, puis ceux de Massimino, puis enfin ceux de Wilhem; ce fut l'école ouverte par M. Baxmann qui obtint le plus de succès et exerça le plus d'influence sur les progrès de la musique vocale à Strasbourg.

C'est encore à des Allemands que l'on doit le goût des fanfares exécutées par les seuls instruments

de cuivre. La musique d'un régiment bavarois en garnison à Landau vint, en 1827, sous la direction de son habile chef M. Kress, faire entendre des morceaux qui furent exécutés avec un rare ensemble. Aussitôt une nombreuse société de fanfares se forma, et, plus tard, l'on en apprécia l'utilité. En vérité, il ne faut aux Strasbourgeois que l'occasion de bien faire.

De la même époque date une institution bien importante, celle d'une école de violon fondée par M. de Kentzinger, qui avait également aidé de tout son pouvoir à l'établissement et au succès d'une académie de chant. Dans cette école, l'instruction gratuite se donne à des jeunes gens sans fortune et annonçant d'heureuses dispositions : M. Jupin, élève de M. Baillot et actuellement second chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, en fut le professeur.

Mais, sous le rapport musical, aucune époque ne brilla d'un éclat plus vif et plus pur à Strasbourg que les deux années 1829 et 1830. Dans la première, M. Kern, président de l'Académie de chant, entreprit de relever les anciens concerts spirituels, et parvint à réunir plus de soixante chanteurs qui exécutèrent l'oratorio de *Weltgericht* avec grand succès. Cette réussite suggéra l'idée du grand concert alsacien qui fut donné au mois d'avril suivant. Les grandes réunions musicales de la Suisse, de l'Allemagne, et notamment de la Prusse rhénane, avaient trouvé du retentissement en Europe ; la

France seule était en retard pour cela comme pour tant de choses; car les réunions qui avaient eu lieu à Lille, à Douai et en d'autres villes, n'étaient pas des concerts d'ensemble, mais des sortes de concours où chaque corps de musique se faisait entendre séparément. A Strasbourg était réservé l'honde faire le premier pas, en réunissant tous les musiciens de l'Alsace.

« A peine, dit M. Berg, l'idée d'un grand concert alsacien avait-elle été jetée dans le public, qu'elle électrisa tous nos amateurs de musique à un tel point, qu'il y eut une véritable lutte pour entrer dans le comité chargé de l'organiser : on ne se doutait pas alors quelle tâche épineuse on s'imposait. »

On dut employer environ six mois en préparatifs et répétitions; enfin, les deux grands concerts dont se composait la fête musicale eurent lieu les lundi et mardi de Pâques, 12 et 13 avril 1830. Il est étonnant que M. Berg n'ait pas conservé dans son ouvrage la note des morceaux qui furent exécutés en cette circonstance solennelle; quoi qu'il en soit, l'élite des artistes et des amateurs des départements de haut et bas Rhin concourut à son exécution; l'émotion des auditeurs fut profonde, et le succès complet.

On fit un règlement qui déterminait que ces grands concerts auraient lieu alternativement chaque année dans les villes de Strasbourg, de Colmar et de Mulhouse. Les amateurs de Colmar conçu-

rent même l'idée de faire construire un grand bâtiment qui servirait à la fois pour le Casino et pour ces grands concerts. Tout semblait présager un heureux avenir à la musique dans ces contrées; mais la révolution de juillet vint arrêter tous ces beaux projets, et le concert alsacien, selon l'expression de M. Berg, eut le sort de ces brillants météores, qui, après leur disparition, rendent la nuit plus obscure.

Le premier effet du grand mouvement qui s'opéra en cette circonstance fut une stagnation complète des entreprises purement artielles et un zèle assurément fort méritoire pour l'organisation des musiques de la garde nationale. Cette organisation prouva, plus encore à Strasbourg qu'en d'autres villes, combien est grand le nombre d'amateurs qui, dans les départemens, cultivent la musique instrumentale et particulièrement les instruments à vent. Strasbourg a toujours été et est encore à cet égard l'une des cités les plus riches de France. Depuis 1789, la ville n'avait jamais cessé d'avoir un corps de musiciens salariés à la tête de sa garde nationale; en 1830, il se forma, comme par enchantement, un corps de musique particulier pour chacun des quatre bataillons, un autre pour l'escadron de cavalerie, et enfin un sixième pour le bataillon *extrà muros*. Cet empressement n'eut d'ailleurs pour l'art que fort peu de résultats : croirait-on, par exemple, que les amateurs strasbourgeois s'étaient imaginés, croyant sans doute faire acte

de patriotisme, de ressusciter de vieux airs connus, tels que : *Ah! ça ira, ça ira,* qui n'a aucune importance musicale, ou bien : *On va lui percer le flanc, plan, plan, plan tirelire en plan,* qui, pour le dire en passant, est de beaucoup antérieur à la révolution de 89; c'étaient là les pièces d'exécution dans les grandes circonstances; aux anniversaires des trois journées par exemple! Aussi, le zèle fut-il de courte durée; tous les jours on voyait des amateurs abandonner les corps de musique pour rentrer dans leurs compagnies respectives, lorsque la dissolution de la garde nationale, en 1834, mit aussi fin à sa musique.

Nous ne parlerions pas du concert donné en 1831, et qui n'ayant commencé qu'à onze heures du soir, par suite du retard qu'éprouva l'arrivée du roi Louis-Philippe, alors à Strasbourg, ne put réveiller personne, si ce concert n'avait eu un résultat fort important, la fondation d'une caisse d'émeritat pour les artistes vieux et infirmes. Strasbourg est peut-être la seule ville qui possède un établissement de ce genre; elle en avait déjà eu un analogue en 1789; celui qui existe aujourd'hui, et au profit duquel se vend le livre de M. Berg dont nous rendons compte, est dans une voie de parfaite prospérité.

Cependant, les autorités municipales de Strasbourg, sous la direction de M. Frédéric de Türkeim, maire de la ville, portèrent sur les arts un œil plein de sollicitude. Ce fut sur sa proposition qu'une somme de vingt mille francs fut votée pour

payer un orchestre permanent, et faire cesser le système de rabais adopté par plusieurs directeurs de théâtre, infiniment peu soucieux du bien de l'art. On croirait à peine que l'approbation de cette mesure fut refusée par le préfet : ce fonctionnaire ne borna pas là ses mesures antimusicales ; une troupe allemande était venue s'établir à Strasbourg, et le maire avait avec beaucoup de peines amené un arrangement entre le directeur de la troupe allemande et celui de la troupe française; une minorité composée, comme de coutume, de quelques jeunes gens fort prétentieux et fort ignorants, mit de l'opposition à cette mesure ; le préfet vint se ranger à l'avis de cette minorité, et la troupe allemande fut expulsée. Cette mesure maladroite ne porta pas bonheur à la troupe rivale, qui ne put même terminer son bail, et dont le directeur dut résigner sa gestion. Comme on ne trouva plus personne l'année suivante qui voulût accepter l'entreprise du théâtre, on fut heureux d'avoir quelques représentations d'une compagnie allemande dont l'opération ne fut pas heureuse, le directeur s'étant trop pressé de faire débuter une troupe incomplète. L'opéra français reprit ensuite un peu de vie sous la conduite de M. Brice, ancien ténor de la troupe française de Saint-Pétersbourg.

Une grande solennité signala l'été de 1834 ; le *Requiem* de Mozart fut chanté à la cathédrale avec toute la pompe voulue pour le service du général Lafayette ; c'était la quatrième fois qu'on

l'entendait à Strasbourg depuis trente ans; la première fois il avait été chanté au temple neuf, à la mort de M. Dorn, chantre de cette église, en 1806; la seconde fois en 1810, pour le service funèbre du maréchal Lannes, et la troisième le 21 janvier 1815, pour le premier anniversaire de la mort de Louis XVI célébré en France. Il le fut depuis une cinquième fois à l'occasion de la translation des dépouilles mortelles du général Kléber.

On s'occupa dès ce temps de donner une seconde fête musicale semblable à celle de 1830, mais ce projet fut reculé jusqu'à la séculaire de l'invention de l'imprimerie. Tout semblait présager un succès certain à tout concert donné dans une pareille occasion; cependant la musique fut froidement accueillie, et l'on ne s'en étonnera pas quand on saura que dans l'oratorio de *Jephté* du célèbre Hændel, on eut l'idée bouffonne de retrancher tous les morceaux fugués; c'était, ainsi que l'observe M. Berg, enlever les principales beautés de la composition du célèbre musicien auquel Mozart donnait le premier rang; car c'est dans les pièces de ce genre que le génie de ce compositeur prend un essor plus élevé. Les réunions qui avaient eu lieu en cette circonstance amenèrent l'idée d'un *athénée musical* pour lequel des réglements préliminaires furent rédigés, mais on ne put rassembler qu'un trop petit nombre de souscripteurs pour que le projet fût mis à exécution.

Grâce au zèle éclairé de plusieurs amateurs et à

la largeur des vues du conseil municipal, le chant fut introduit dans les écoles élémentaires au 1er janvier 1836, et aujourd'hui la ville de Strasbourg compte vingt-trois écoles, outre une classe de moniteurs et d'adultes où le chant est enseigné; espérons que son influence civilisatrice s'y fera sentir de plus en plus.

L'année 1837 ne fut pas plus heureuse que les précédentes en ce qui touche le théâtre; elle offrit cependant la particularité d'une troupe d'opéra italien, ce que l'on n'avait jamais vu à Strasbourg; malheureusement ses représentations furent suivies presque exclusivement par la haute société; mais il y eut l'année suivante des solennités musicales d'un tout autre genre, et qui purent être fréquentées de toute la population.

La musique sacrée, jadis si florissante à la cathédrale de Strasbourg, n'avait jeté que des lueurs momentanées depuis 1800, époque du rétablissement du culte, sous Wolf, mort en 1808, et Spindler, mort en 1819, et sous M. Wackenthaler; dans ces derniers temps, les exécutions musicales pour lesquelles la collégiale faisait des dépenses spéciales, étaient devenues de plus en plus rares et avaient fini par être absolument supprimées. Elles furent rétablies en 1838, et, malgré une mauvaise situation du corps d'exécutants, à laquelle on remédia plus tard, des messes de Haydn, de Beethoven et de Cherubini furent exécutées avec ensemble et succès. On dut en cette occasion beau-

coup de reconnaissance à M. l'abbé Mayer, professeur au petit séminaire, qui n'épargna aucune peine pour amener ses élèves au niveau des belles compositions qui leur étaient confiées, et y réussit à la satisfaction générale.

Pendant les saisons qui suivirent, le théâtre fut toujours peu fréquenté, et il y eut même un hiver sans aucune troupe dramatique, ce qui à Strasbourg ne s'était pas vu de mémoire d'homme. Quelques concerts donnés ou formés par des amateurs furent assez bien reçus, et l'exécution du bel ouvrage de Haydn, intitulé *la Création*, par les élèves des écoles, obtint le plus favorable accueil.

M. Berg termine son intéressante brochure par des considérations générales sur lesquelles nous appellerons un instant l'attention. D'abord il remarque qu'à la vérité l'on a fait de très-grands efforts pour maintenir l'art dans un état de prospérité, et que l'on pourrait croire que les plaintes sur sa décadence sont exagérées et inspirées par une imagination pessimiste; mais, comme il le dit fort bien, on ne doit pas confondre des velléités passagères avec une existence normale et soutenue.

On organise des concerts; mais qu'est-ce qu'un concert? à peine est-il terminé qu'il n'en reste plus de trace, et l'on oublie surtout les peines inouïes qu'a dû prendre celui qui l'a organisé, et qui réellement sont telles qu'il n'en faudrait pas davantage pour fonder un établissement musical complet et durable. M. Berg voudrait qu'il y eût à Strasbourg

un orchestre stable et suffisant, dont l'existence, indépendante de celle du théâtre, cessât d'être mise en doute chaque année; on engage les artistes au rabais, comment ceux qui sont à même de trouver mieux ne quitteraient-ils pas avec empressement? Un autre établissement nécessaire serait une académie de chant; dirigée par un artiste habile, qui fût mis dans une position assez favorable pour lui consacrer tout son temps et tous ses soins. Passant à ce qui concerne le théâtre, M. Berg déplore la décadence incontestable de l'art dramatique; il remarque avec pleine raison que les théâtres provinciaux, qui prospéraient autrefois, ne se trouvent pas, sous le rapport des avantages matériels, dans une position plus fâcheuse que celle qu'ils avaient jadis; car, s'ils paient aujourd'hui les droits d'auteur et l'impôt des pauvres qu'ils n'acquittaient pas avant la révolution, autrefois aussi ne recevaient-ils pas les subventions assez considérables qui leur sont aujourd'hui allouées, en sorte qu'il y a compensation ou même bénéfice. D'où vient donc la décadence? Des exigences exagérées du public, qui ne tient aucun compte au directeur des difficultés qu'il rencontre, et prétend, selon l'expression de M. Berg, que le spectacle soit toujours bien monté, qu'on y aille ou qu'on n'y aille pas. Les fréquents rapports avec la capitale ont fait qu'aujourd'hui le public de province prétend à un spectacle presque pareil à ceux de Paris, sans songer à quelles conditions on peut s'en procurer un

semblable. Une autre habitude qui de nos jours devrait être entièrement bannie d'une société policée, c'est l'abus, souvent indécent, que font quelques turbulents du droit qu'ils ont à la vérité acheté à la porte, mais dont ils devraient bien faire un plus rare et surtout un plus opportun usage. Combien de fois, en effet, n'a-t on pas vu la faible réunion de quelques étourdis s'ériger en juge suprême d'un mérite que pas un des membres de cette oppressive minorité n'était capable d'apprécier, et arriver par leurs indécents sifflets, par des cris et des hurlements plus inconvenants encore, à éloigner du théâtre des artistes distingués, à ruiner des directeurs, et, en définitive, à priver le public du plaisir du spectacle !

Tels sont, en abrégé, les motifs qui empêchent la musique de prospérer à Strasbourg, ainsi qu'on aurait droit de l'attendre, ainsi qu'il en a été pendant longtemps ; c'est sur eux que M. Berg appelle l'attention de l'autorité. Il conclut en adjurant les magistrats et le public de porter un prompt remède à l'état actuel des choses.

« Que les autorités locales, dit-il, veuillent bien se pénétrer de l'urgence de venir, en ce qui dépend d'elles, au secours d'un art qui est menacé de toutes parts.

» Que nos concitoyens veuillent, de leur côté, se pénétrer de l'idée que leur concours est indispensable aux efforts que tenteraient les autorités.

» Qu'un bon esprit les anime et les dégage de

ces petits amours-propres si souvent mal placés, et qui sont la mort de tout progrès.

» Que chacun enfin contribue selon sa position, ses moyens et ses relations, à faire prospérer un art qui était jadis un des titres de gloire de cette ville, et qui est aujourd'hui un des plus grands besoins de notre époque.

» Si l'on consacrait à la musique seulement une partie des sommes et du temps qui sont si souvent employés à des plaisirs frivoles, combien de progrès, non-seulement artistiques, mais encore moraux, pourraient se faire ! Car, dans l'état actuel de notre société, le perfectionnement de la musique doit aider au perfectionnement de l'homme intérieur. La musique, révélation divine, attache à tout ce qui est beau et tout ce qui est bon ; elle doit préserver des vices et des penchants ignobles, en élevant les âmes vers leur créateur, source et plénitude de toute perfection ! »

La manière dont nous avons rendu compte de la brochure de M. Berg, en en reproduisant toute la substance, prouve suffisamment l'importance que nous y attachons et l'intérêt qu'elle nous semble mériter. Nous regrettons que M. Berg n'ait pas remonté plus haut dans les annales de la musique strasbourgeoise, et nous l'engageons à nous donner l'histoire complète de cet art dans sa patrie. Un tel travail peut donner lieu à d'assez laborieuses recherches, mais qui ne sauraient manquer d'aboutir à mettre en relief plusieurs réputations

à tort ignorées, et à augmenter la liste déjà si nombreuse des hommes distingués qui sont nés ou ont exercé leur profession sur les bords qu'arrose le plus majestueux de nos fleuves. Nous avons une omission d'un autre genre à relever dans le travail de M. Berg ; ce professeur si distingué, en mentionnant les efforts de tout genre faits pour les progrès de l'art musical dans son pays, oublie constamment de dire qu'il n'a cessé de se trouver à la tête de tout ce qui a été produit en ce genre de bon et d'utile. Après avoir fait cette remarque, nous ne signalerons pas quelques légères taches de style, et nous n'ouvrirons point de discussion sur quelques opinions qui nous paraissent hasardées ; nous aimons bien mieux remercier M. Berg de nous avoir si bien mis au courant de l'état de l'art musical dans un des chefs-lieux les plus intéressants de la France. Sous le rapport artistique, comme sous beaucoup d'autres, nous souhaitons que les villes importantes de province publient de semblables documents, qui nous mettront à portée de les connaître, de suivre leurs progrès et parfois même de les imiter ; nous désirons surtout qu'elles possèdent toutes des artistes aussi éclairés, aussi zélés, aussi sages que M. Conrad Berg. Depuis 1830, le gouvernement a beaucoup fait en introduisant la musique dans l'enseignement primaire ; c'est aux autorités municipales, aux professeurs, aux amateurs, à continuer : il ne faut pas seulement que la musique s'apprenne dès l'enfance : sa bienfaisante

influence doit s'attacher à la vie de l'homme du peuple ainsi qu'à celle du citoyen plus riche et plus haut placé dans le monde; il faut qu'elle s'identifie en quelque sorte avec notre être; qu'elle soit en nous une source féconde et durable de douces sensations, qu'elle contribue à nous faire goûter modestement et innocemment le peu de félicité auquel nous pouvons prétendre ici-bas, et que, dans les jours difficiles de notre existence, elle se montre à nous comme un génie consolateur qui nous aide à supporter nos maux et allége le poids de nos infortunes.

Nous demandons que des remercîments à M. Berg soient votés par la Société, et nous le prions avec instance de continuer à nous tenir au courant de l'état de l'art musical dans sa patrie, qu'il honore par tant de zèle, de goût et de talent.

NOTICE

SUR

MARTIN, GARAT ET LAYS

ET SUR

LA RÉFORME DU CHANT FRANÇAIS

commencée

A LA FIN DU SIÈCLE DERNIER

PAR CES TROIS ARTISTES.

Où prenez-vous ces beaux accords
Qui nous charment si bien l'oreille
Qu'il faut ou ne les pas ouïr,
Ou se laisser évanouir
D'aise, d'envie et de merveille ?

(*Poésies du seizième siècle.*)

AVERTISSEMENT.

La partie de cet écrit qui concerne Martin, parut un mois après la mort de cet artiste, dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1837, page 496), et plusieurs journaux lui firent alors l'honneur de la répéter. Elle a été reproduite depuis dans les *Annales de la société libre des Beaux-Arts* (année 1841), avec beaucoup de corrections, et telle à peu près qu'on la donne ici. A la suite de ce travail se trouvent dans les *Annales* des observations sur le mérite musical de Garat et de Lays : elles sont présentées aujourd'hui avec de nouveaux développements critiques et biographiques que l'on s'était abstenu de publier, parce que M. Miel avait fait réimprimer dans le même recueil une *notice* spéciale sur Garat, déjà publiée dans l'*Encyclopédie des gens du monde* et ailleurs. Comme on se permettait sur plusieurs points de n'être pas de son avis, on voulut éviter à la fois la polémique et le double emploi. Avant M. Miel, Dominique-Joseph Garat, oncle du chanteur, lui avait consacré, sous le voile de l'anonyme, une *notice biographique* remarquable dans l'ancienne *Revue encyclopédique* (tome XIX, page 17, année 1823). Quant à Lays, sa mort passa, presque inaperçue; les journaux de l'époque se bornèrent à un article nécrologique de quelques lignes sur cette ancienne célébrité musicale. Il est presque inutile d'ajouter que les trois artistes ont des articles dans les biographies générales ou particulières. Ces renseignements pourront être utiles à ceux qui, mécontents du travail qu'on va lire, voudraient s'adresser ailleurs.

ÉTUDE MUSICALE

SUR

GARAT, LAYS ET MARTIN.

Divers écrits de Jean-Jacques Rousseau donnent, quoi que l'on ait pu dire, une idée assez exacte de ce qu'était le chant français au milieu du siècle dernier, et je crois bien fermement pour mon compte que ses critiques n'avaient rien d'exagéré, et que ses railleries étaient on ne peut mieux fondées, sinon relativement à la musique française en général, du moins en ce qui concerne le chant français. Ceux qui n'ont pas fait une étude attentive de cette époque sous le point de vue musical, se sentent naturellement disposés à croire que la réforme ne tarda pas à suivre l'apparition des bouf-

fons à Paris et les observations un peu âpres du citoyen de Genève. Cette opinion paraît d'autant plus vraisemblable qu'alors surgirent et se succédèrent sans interruption Monsigny, Duni, Grétry, Philidor, et plusieurs autres jusqu'à Dalayrac, qui clôt la liste de cette génération de compositeurs français fort estimables, à beaucoup d'égards. Il semble naturel de supposer que des productions habituellement si aisées, si pures et si gracieuses, devaient avoir un charme de plus dans la bouche des chanteurs et cantatrices qui les exécutèrent pour la première fois, et pourtant, à bien peu d'exceptions près, il n'en fut pas ainsi. Le seul éloge que l'on puisse adresser aux chanteurs de cette époque, c'est qu'ils possédaient de belles voix, et tout était dit lorsqu'il y avait lieu d'ajouter qu'ils chantaient naturellement et sans prétention. Le malheur de l'opéra-comique fut de vouloir trop souvent imiter l'opéra, où les acteurs, d'après ce que j'en ai entendu à une époque où d'innombrables défauts avaient été corrigés, devaient être, non-seulement sous le rapport de l'art vocal qu'ils ignoraient absolument, mais encore sous celui du goût et du bon sens, les plus détestables chanteurs qu'il se puisse imaginer. Aussi fort souvent les compositeurs de l'époque durent-ils des chutes à cette troupe si prétentieusement nulle qui ne leur valut que de bien rares succès, non assurément sous le rapport du chant, mais sous celui de l'action.

Pour qu'on ne doute pas ici de la vérité de mes assertions à cet égard, je citerai en les abrégeant quelques passages d'un des plus estimables historiens de la musique, qui voyagea en France au temps dont il est question, homme doué de beaucoup de goût et d'instruction, et dont les jugements se font en général remarquer par leur bonne foi et leur impartialité, quand il ne s'agit pas des compositeurs anglais, pour lesquels il professe parfois une admiration qui semblerait étrange si l'on ne savait qu'il est leur compatriote. Voici donc comment s'exprime le docteur Burney dans son *Voyage musical* fait en 1770 (1). « J'allai au *Théâtre-Italien* (opéra comique); le chant est la partie la plus faible. Quoique les compositeurs français essaient tout ce qu'ont fait les Italiens, l'exécution est si mauvaise et l'auditoire si peu intelligent qu'il n'en résulte aucun effet. On écrit des airs de bravoure, mais ils sont si mal chantés que ceux qui connaissent le véritable style italien ne trouvent supportables que l'action et le poëme... On donnait une pièce nouvelle; chantés avec la véritable expression italienne, plusieurs airs eussent été trouvés admirables; mais les Français ne chantent que de gorge; on ne connaît

(1) *The present State of Music in France and Italy, or The Journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general History of Music.* London, 1771, in-8, p. 16 et suivantes.

nulle part ici les sons de poitrine, ni la vraie manière de conduire la voix(1)... Au concert spirituel, mademoiselle Delcambre *hurla* (screamed out) de toute la force de ses poumons... La principale hautecontre *beugla* (bellowed out) avec autant de violence que s'il se fût agi de la vie, et que le chanteur eût le couteau sur la gorge... Les quatre-vingt-dix-neuf centièmes de l'auditoire furent pénétrés d'admiration... A l'*Opéra*, rien de meilleur. Une chose que je vois ici et qui m'affecte péniblement, c'est l'abus que l'on fait des bienfaits de la nature, car les voix sont en elles-mêmes vraiment bonnes et justes, ce qu'il est facile de reconnaître malgré la mauvaise direction et l'expression vicieuse qu'on leur donne. »

D'après cet énoncé, où il est aisé de reconnaître un artiste traitant un sujet qui lui est familier, le chant français n'était pas seulement déparé par quelques défauts partiels; le système entier était infecté, parce qu'il reposait sur des principes faux et mauvais, et, ce qui est pire, c'est que ces erreurs fondamentales ne pouvaient être que bien difficilement réformées, car elles n'appartenaient précisément pas à tel ou tel maître, à telle ou telle école, elles n'étaient basées que sur le goût du public parisien qui, soit entêtement, soit ignorance,

(1) The french voice never comes further than from the throat; there is no *voce di petto*, no true *portamento* or direction of the voice, on any of the stages, p. 18.

s'obstinait à soutenir sa manière de voir dans une question qui ne pouvait en être une pour tout homme impartial, doué de la moindre dose de sensibilité et d'une oreille tant soit peu juste. Le mauvais goût était si général et poussé à tel point que les chanteurs ne se faisaient aucun scrupule de ne point suivre la mesure, ou, comme l'on disait alors, de ne point *aller de mesure*. Grétry (*Mémoires ou Essais sur la musique*, T. I, p. 280) nous a conservé le dialogue suivant qui eut lieu aux répétitions de *Céphale et Procris*, représenté à la cour de Versailles, en 1773. « *L'actrice* (sur le théâtre). Que veut donc dire ceci, monsieur? il y a, je crois, de la rébellion dans votre orchestre. — *Le chef d'orchestre* (à son pupitre). Comment, mademoiselle, de la rébellion? Nous sommes tous ici pour le service du roi et nous le servons avec zèle. — Je voudrais le servir de même, mais votre orchestre m'interloque et m'empêche de chanter. — Cependant, mademoiselle, nous *allons de mesure*. — De mesure! Quelle bête est-ce là? Suivez-moi, monsieur, et sachez que votre symphonie est la très-humble servante de l'actrice qui récite. — Quand vous récitez, je vous suis, mademoiselle, mais vous chantez un air mesuré, très-mesuré. — Allons, laissons toutes ces folies, et suivez-moi. » Les deux interlocuteurs, que Grétry ne nomme pas, étaient Francœur (père du mathématicien), et l'actrice n'étant pas madame Larrivée, ne pouvait être que la célèbre Sophie Arnould, l'idole du public, et di-

gne assurément de l'être s'il n'eût été question que d'esprit et de beauté.

Il serait trop long d'examiner ici ce qui avait donné lieu à cette mauvaise direction, et à quelle source impure ce ruisseau fangeux avait pris naissance; il suffira de remarquer que le mal avait toujours dû aller en augmentant par suite de ce rare privilége que possèdent les chanteurs, plus encore que tous les autres artistes, d'exercer sur l'auditoire qui les entoure une innocente fascination. Tout chanteur de quelque mérite sait fort bien que telle corde de sa voix sonnant de telle ou telle manière agit immédiatement sur le système nerveux des auditeurs, quelquefois même à l'insu de ceux-ci; il tient en réserve cette précieuse ressource, et, s'il sait l'employer avec adresse, elle lui réussit presque toujours. Mais il lui faut le plus souvent se conformer au goût du public qui l'écoute; pour changer ou même modifier le goût de ce public, il doit être bien sûr de lui-même et bien pénétré de la réforme qu'il se propose. Il n'est donné qu'à un petit nombre d'hommes d'avoir assez de courage, de force, de persévérance, et surtout un talent assez au-dessus du vulgaire et assez confiant en lui-même pour mener à bien une pareille entreprise. Trois chanteurs, dont la carrière artistique, commencée pendant les vingt dernières années du siècle passé, s'est prolongée au delà des vingt premières de celui-ci, me paraissent avoir à cet égard bien mérité de leur art et de leur patrie.

Garat, Lays et Martin ont enfin habitué les Français à entendre *chanter;* ils ont prouvé que la langue française était, sinon éminemment, au moins suffisamment musicale. La France leur doit de n'être plus, à juste titre, sous le rapport du chant la risée de l'Europe.

On a publié à diverses époques plusieurs biographies de Garat; la plus récente a été insérée dans les *Annales de la Société libre des Beaux-Arts* (1) et dans d'autres recueils : je me hasarde cependant à présenter quelques réflexions sur la nature du talent de ce chanteur célèbre. En effet, ce travail de M. Miel est écrit avec élégance et correction, comme tout ce qui sort de la plume de l'auteur, mais il a l'inconvénient d'être moins une *notice* qu'un *éloge académique;* or, les grâces du style peuvent souvent, en pareil cas, faire passer sinon accepter certaines pensées qui, sous une forme spécieuse, cachent un sens plus ou moins contestable. C'est que l'on se fait une divinité de celui dont on écrit la vie; on croirait, comme j'ai déjà eu l'occasion d'en faire la remarque (2), manquer à la mémoire de l'artiste en peignant l'homme tel qu'il était. Eh! pourquoi donc vouloir toujours nous offrir des êtres absolument exempts de défauts? En est-il dans l'humanité? Qui en a jamais connu ? et, pour tout dire, il me semble qu'une pareille rencontre n'intéres-

(1) Tome X, p. 203; année 1840-1841.

(2) *Notice sur Joseph Haydn*, p. 6.

serait guère que comme simple curiosité : pour que le génie séduise, il faut qu'on ait à lui pardonner quelque chose, *nullum sine venid placuit ingenium*. Le voisinage de la perfection exige vraiment trop d'humilité, trop d'abnégation, on trouve meilleur compte à n'y pas croire.

Au reste, il s'en faut que je prétende m'inscrire en faux contre les faits et les jugements contenus dans la *notice* qui donne lieu à ces réflexions, je veux me borner à offrir une appréciation aussi courte que possible du *mérite musical* de Garat, et ce ne sera que chemin faisant, et toujours sans ouvrir de discussion, qu'il m'arrivera de relever ce qui me semblera douteux.

Jean-Pierre Garat naquit à Bordeaux le 25 avril 1764; il n'eut jamais de maître, et ce fut assurément pour l'art le plus grand des malheurs; s'il eût étudié, son influence eût été tout autrement utile et bienfaisante. Voici à cet égard comment les choses se passèrent et comment se manifesta son intelligence musicale. Dès sa plus tendre enfance, il entendit chanter, car sa nourrice qui possédait une superbe voix et chantait avec la simplicité naturelle d'une villageoise, se servait à chaque instant de ce moyen pour calmer les douleurs physiques qui tourmentent la première enfance; bientôt son nourrisson s'efforça de l'imiter, et il est vrai à la lettre que Garat a commencé à chanter avant de commencer à parler. On admira la prodigieuse intelligence musicale de l'enfant,

lorsqu'il fut rapporté à la maison paternelle, où il put entendre chanter sa mère et former son goût sur le sien, mais on ne songea même pas à lui donner un maître. « On n'avait alors aucune idée, dit le célèbre métaphysicien Garat, oncle du chanteur, de ce que la musique peut ajouter de dignité à la dignité de la nature humaine, et de puissance à la puissance des institutions sociales. » Garat, dès qu'il sut lire et écrire, fut donc placé à Bordeaux dans une pension pour y apprendre le latin. Dans cet établissement, plusieurs élèves étudiaient le chant et le piano, et les sons des voix et de l'instrument arrivaient jusqu'à la salle d'étude : Garat à qui les leçons n'étaient pas données était toujours celui qui en profitait le plus ; même chose arriva lorsque de Bordeaux il fut envoyé à Barbezieux. Là, des circonstances particulières avaient placé parmi les sous-maîtres un jeune amateur assez bon violoniste, et dont le jeu avait surtout le mérite d'être pur et expressif, Garat ne tarda pas à reproduire avec sa voix toute la musique de violon qu'il lui entendit exécuter. Parvenu à l'âge de douze ans, il chantait de la sorte une cinquantaine d'airs écrits originairement pour le violon ou le piano. Un tel abus de son organe altéra bientôt sa santé et faillit lui coûter la vie, qui ne lui fut rendue que par les soins de sa famille. Échappé à cet imminent danger, Garat n'en dirigea pas mieux ses études; seulement il eut à Bordeaux l'occasion d'entendre d'assez bons chanteurs. A peine en arrivait-il un

qu'il ne le quittait plus, puis, se renfermant dans sa chambre, il cherchait à reproduire ce qu'il avait entendu. Il augmentait ainsi chaque jour son répertoire d'airs, qu'il chantait toujours de mémoire comme nous l'expliquerons bientôt. Il en était arrivé à exécuter d'un bout à l'autre les opéras alors en vogue, tant dans leur partie vocale que dans leur partie instrumentale. Tel était Garat lorsqu'il partit pour Paris; il avait bien pu entendre Lamberti donner des leçons à quelque amateur bordelais, mais il n'en avait aucunement reçu d'immédiates et suivies; l'on n'est pas plus fondé à dire que Beck ait été son maître; il est probable que celui-ci ne fit autre chose que lui apprendre, ou, comme l'on dit vulgairement, lui *seriner* les airs qu'il voulait lui faire exécuter, mais en même temps cet artiste instruit et d'un mérite véritablement fort distingué empêcha le jeune chanteur de tomber dans les aberrations du mauvais goût en dirigeant son choix sur les ouvrages des bons auteurs.

Arrivé à Paris à une époque où la musique était plus cultivée et plus aimée qu'elle ne l'avait jamais été, Garat eut l'avantage d'entendre et de comprendre ces admirables chanteurs italiens, qui alternaient alors avec les comédiens français du théâtre de *Monsieur*. De plus il fut subitement mis en relief et devint en un instant le chanteur à la mode dans les plus hautes sociétés, où il avait été admis tout d'abord, puisqu'il s'y présentait non comme artiste mais en ama-

teur. Il paraît que son apparition à Paris et à la cour fut un véritable prodige. Il est fort aisé de croire que, dans cette brillante situation, il ait tout à fait négligé l'étude du droit, objet pour lequel son père l'avait envoyé dans la capitale. Les réprimandes de celui-ci et la suppression de la pension qui lui était allouée, ne sont que trop réelles et méritent d'autant plus d'être remarquées, que l'avocat au parlement de Bordeaux oubliait qu'il avait lui-même contribué, non à diriger (ce qu'il eût fallu faire), mais à exciter le penchant irrésistible qui portait Garat vers la musique, puisque, dit un écrivain bien informé à cet égard (1), dans la maison de l'avocat, on s'occupait beaucoup et peut-être trop de vers, de prose, de chant et de danse. Quoi qu'il en soit, la reine Marie-Antoinette, à laquelle rien ne prouve d'ailleurs qu'il ait donné, même en apparence, des *leçons*, lui obtint une pension de 6,000 fr., et il fut de plus, quelque temps après, décoré d'un titre sans fonctions, mais qui lui valait des appointements considérables et le plaçait auprès de l'un des princes du sang.

Telle fut la première période de la vie artistique de Garat. On voit qu'à vrai dire il ne prit pas de leçons, il écouta et reproduisit avec facilité tout ce qu'il entendait. L'organe prodigieux qu'il avait reçu de la nature et qu'un exercice pratiqué dès l'âge le plus tendre avait sans cesse développé, se

(1) Dominique-Joseph Garat, oncle du chanteur.

prêtait aisément à toute exécution de ce genre. Lorsque notre chanteur eut suffisamment meublé sa mémoire d'airs de toute espèce, il put comparer tel ou tel effet vocal, reconnaître ce qui plaisait le plus aux auditeurs, ce qui lui plaisait le plus à lui-même. Il ne discontinua plus cette manière d'étudier qui lui coûtait peu, puisque son merveilleux organe lui fournissait tout ce qu'il lui demandait, quelles que pussent être ses exigences.

Une seconde époque nous offre Garat devenu artiste par la force des circonstances, et obligé de faire servir à son existence un talent qu'il n'avait acquis que comme un simple agrément de société. La révolution, qui déjoua tant de projets, dérangea tant de positions, entraînant violemment les choses et les personnes dans son rapide tourbillon, et broyant impitoyablement ce qui lui opposait de la résistance, mit Garat en relation avec le public; le plaisir de l'entendre, réservé à la haute société, fut un des innombrables priviléges qu'elle détruisit; son talent ne fut plus un privilége que pour lui seul. Nous reviendrons dans un instant sur cette période de la vie de Garat, qui fut celle où son talent prit son plus grand développement.

Une troisième période nous le montre sous un autre aspect, lorsqu'au temps de l'empire il dut cesser de donner des concerts publics, pour ne pas compromettre le nom du *sénateur-comte* Garat, son oncle, que l'on appelait naguère le *citoyen* Garat et qui, l'on doit le dire, resta toujours citoyen au fond de

l'âme, mais assez commodément, puisqu'il accepta tout ce qui put se présenter en honneurs, dignités, appointements et pensions. On se plaît à croire pour l'honneur de cet écrivain si distingué qu'il ne fut pour rien dans la défense faite à son neveu ; elle fut compensée par une pension considérable. Garat était à cette époque professeur au conservatoire, où il avait été appelé dès la fondation de l'établissement. Je me permettrai ici quelques réflexions sur l'art de professer le chant ; on les trouvera peut-être un peu longues, mais quand on a vu la matière de près, elle apparaît si abondante et si intéressante que l'on craint de manquer l'occasion de dire sur ce sujet au moins une partie de ce que l'on sent.

Pour bien professer le chant, c'est assurément un très-grand avantage d'être soi-même un excellent chanteur, mais enfin ce n'est point une nécessité absolue ; dans le cas où le professeur n'est pas chanteur, il ressemble, comme disait notre si excellent maître, l'illustre Choron, et comme Isocrate l'avait dit avant lui, il ressemble à la pierre à aiguiser qui ne coupe pas elle-même, mais sert à faire couper. Ce qui est surtout nécessaire au professeur, c'est d'avoir étudié par lui-même et d'être parti du point d'où doivent partir ses élèves.

Or, il y a dans l'art du chant deux parties principales à considérer ; l'une est toute matérielle, l autre toute intellectuelle.

La première consiste à prendre le chant dans sa

partie la plus élémentaire, et voici comment l'on se comporte à cet égard : après avoir examiné la voix sur laquelle on doit opérer, on la travaille dans toutes ses parties, on la soumet aux exercices de tout genre, qui procurent au chanteur les moyens d'exécuter plus tard toute pièce de musique, dont l'étendue n'excède pas les limites que la nature a données à son organe, limites que l'art a encore étendues et définitivement fixées. Ces exercices se rapportent à trois chefs : la justesse d'intonation, la pose ou mise de la voix, l'agilité du gosier ; la nécessité d'acquérir toute la perfection possible dans cette partie élémentaire donne lieu à une infinité de détails, tous d'une extrême importance, et qui doivent être pratiqués sur toute l'étendue de la voix. Quand toutes ces parties ont été travaillées séparément et pendant longtemps, mais sans qu'il soit nécessaire d'attendre qu'elles soient poussées à la perfection, on les assemble, toujours sous le point de vue matériel, on cherche à les bien lier entre elles, tout en resserrant ou donnant plus de jeu, selon qu'il est nécessaire, comme l'on fait pour monter un mécanisme compliqué dont chaque pièce a été construite séparément ; quand toutes les parties de la machine vocale sont arrivées à bien fonctionner ensemble et séparément, l'opération matérielle est terminée ; tout marche bien, il s'agit de tirer un parti convenable des moyens que l'on tient à sa disposition.

Ici commence l'opération intellectuelle, qui con-

siste à imprimer au chant la grâce, la noblesse, la couleur, l'expression, la variété, la vie en un mot, à donner à chacun des éléments mis en œuvre, l'à-propos qui en fait toute la valeur, qui en constitue tout le mérite : à savoir tout d'abord adapter un style de chant convenable au style de la composition, à différencier les sentiments de l'âme par les moyens les plus simples, à éviter l'abus d'une formule agréable, mais susceptible de devenir fatigante, à savoir au contraire représenter la même tournure de chant de manière à ce qu'elle se fasse encore désirer après avoir été déjà plusieurs fois entendue, à déclamer quelquefois le chant, à chanter quelquefois la déclamation, à profiter des ressources des autres chanteurs, à emprunter leurs moyens de réussite sans les imiter servilement. Tels sont en abrégé les objets de l'enseignement intellectuel du chant. Garat avait-il fait par lui-même et sur lui-même toutes les expériences nécessaires pour enseigner ces différentes parties de l'art? Je ne le pense pas; ses études avaient été entièrement une affaire de mémoire, puisque sa voix se prêtait sans difficulté à toutes les modifications désirables, et se pliait sans effort aux exigences les plus étendues; il lui suffisait d'avoir entendu pour exécuter, il lui était donc fort difficile de se bien rendre compte des moyens de corriger un organe doué de belles qualités, mais rebelle en quelques-unes de ses parties. Tout ce qui concerne l'enseignement matériel dont je parlais il

y a un instant lui ayant été d'avance acquis, il lui paraissait en quelque sorte impossible que les choses ne se passassent pas de même chez les autres; tous ses préceptes se bornaient à exécuter un trait et à dire : Imitez-moi, tâchez de répéter ce que vous venez d'entendre. Il n'avait pas non plus d'autre moyen de faire concevoir la partie intellectuelle du chant; ici cependant il donnait à ses exemples plus de développements analytiques, qui au fond n'avaient rien de bien positif, mais possédaient du moins l'avantage de communiquer à ses élèves quelque chose de son enthousiasme, d'autant plus que son langage en ces occasions était orné d'images de toute sorte, dont l'impression demeurait dans l'esprit des élèves : un précepte donné de cette manière ne s'effaçait jamais de la mémoire. L'enseignement de Garat eût eu assurément de plus beaux résultats, s'il eût reçu ses élèves tout formés sous le rapport matériel, et préparés par d'habiles professeurs à prendre de lui une instruction supérieure; mais le détestable système alors en usage en France et dont les pernicieuses racines ne sont pas encore bien extirpées, s'y opposait invinciblement. D'ailleurs, que devinrent les leçons de Garat quand sa voix lui manqua et qu'il dut cesser de se donner pour modèle? Aussi pendant près de vingt-cinq années qu'il professa au conservatoire, n'a-t-il pu montrer que trois ou quatre chanteurs véritablement distingués, tels que mesdames Duret et Rigaud, et

surtout M. Ponchard; encore celui-ci a-t-il dû surtout à lui-même, à un travail opiniâtre, à une persévérance presque sans exemple, le rare talent qui lui a fait et lui fait encore obtenir de si justes applaudissements. Quant à ceux qui nous ont donné Nourrit père, Dérivis et madame Branchu pour des chanteurs, apparemment ils ont voulu rire; ce pouvaient être d'habiles acteurs, des déclamateurs lyriques fort remarquables, des artistes d'une grande sensibilité qu'ils savaient parfois rendre communicative, mais chanteurs, eux!

Nous préserve le ciel d'en *avoir* de semblables.

Nous verrons tout à l'heure que l'enseignement de Garat était encore vicieux sous un autre rapport, mais occupons-nous un instant de son beau talent vocal. Celui qui écrit ces lignes ne l'a malheureusement connu qu'à une époque où ceux qui l'avaient entendu à sa brillante période se taisaient pour ne point manifester de tristes mais inutiles regrets. Garat possédait une voix faible de volume, mais d'une étendue prodigieuse, d'une égalité parfaite, d'une étonnante flexibilité; en un mot sa voix avait reçu de la nature, et à un degré éminent, toutes les qualités que j'ai appelées *matérielles*. Ce qui est peut-être plus remarquable encore, c'est que Garat chantait tous les genres et presque tous supérieurement : un récitatif profondément senti de Gluck, un air pathétique de Sac-

chini, une tendre ariette de Grétry, un air bouffe de Cimarosa, la petite musique de chambre telle que romances, nocturnes, facéties, tout était de son ressort; il fut réellement le Voltaire du chant, et, sous le point de vue de l'universalité, personne que je sache ne peut lui disputer la prééminence. Ce qui a manqué à Garat, c'est une école, ce sont des maîtres imbus des grands préceptes de l'art et capables de les transmettre; il se forma lui-même par l'imitation des autres, et il s'en faut que cette méthode soit sans inconvénient. Garat, qui se plaisait à contrefaire tous les chanteurs qu'il entendait, ne s'apercevait pas qu'il lui demeurait quelque chose des défauts qu'il avait critiqués en les reproduisant. Cette facilité mimique l'avait rendu en peu de temps le plus grimacier de ses confrères, et assurément s'il eût été chanteur de théâtre, on eût trouvé ses manières en présence du public fort ridicules, et elles auraient même pu lui attirer des désagréments. Il abusa peut-être un peu de l'indulgence que l'auditoire lui témoigna même à l'égard de ses purs caprices. C'est ainsi qu'un jour, devant chanter dans la salle de la rue de Cléry, toute remplie d'une foule qui brûlait de l'entendre, il arriva, pendant la ritournelle de son premier air, qu'une goutte d'eau tomba sur son papier du haut de la voûte qui était entièrement vitrée; il fit alors signe qu'il redoutait une inondation, puis se retira en saluant profondément l'assemblée, qui ne témoigna pas la moindre humeur et ne fit pas

entendre la moindre réclamation. « Je ne crois pas, dit l'auteur qui rapporte ce fait, qu'il y ait un second exemple de caprice d'artiste supporté avec une pareille résignation par des spectateurs français; mais il faut se souvenir que l'on n'était pas au théâtre et que Garat n'était point acteur. »

Ce fut encore un malheur pour Garat de n'avoir jamais été capable de lire la musique. On aura beau dire, il y a là un inconvénient que rien ne saurait réparer; il serait trop long d'entrer dans des détails à ce sujet. Sans doute en entendant déclamer des vers ou chanter une pièce de musique avec perfection, l'on ne s'enquiert pas si l'exécutant sait ou ne sait pas lire, et c'est sous ce rapport seulement que le mot de Sacchini était vrai, lorsqu'il répondait à Legros, acteur de l'Opéra, qui, après avoir entendu chanter Garat, s'écriait inopportunément que *c'était grand dommage qu'il chantât sans musique.* —*Que dites-vous*, répliqua l'auteur d'*OEdipe, Garat est la musique même.* A la bonne heure, mais les hommes sérieux n'entendront jamais la réponse de Sacchini dans un sens autre que celui qui vient d'être indiqué; ils n'en feront jamais un moyen de justification, ils déploreront au contraire que le défaut de pratique musicale ait réduit sur beaucoup de points le cercle dans lequel il était donné au chanteur de se mouvoir, et l'aient privé d'immenses ressources auxquelles le naturel le plus heureux ne suppléera jamais. Croit-on, par exemple que ses compositions n'auraient pas été meilleures et de

plus de conséquence, s'il eût été lecteur et capable de se rendre compte d'un morceau, non-seulement dans sa tête, mais aussi sur le papier. Il a écrit un certain nombre de romances, parmi lesquelles il en est deux ou trois dont l'idée est heureuse, mais les autres sont en général parfaitement insignifiantes et n'ont obtenu quelque vogue dans leur temps que parce qu'il était naturellement le premier à les chanter, et que le caractère qu'il savait leur imprimer les rendait réellement intéressantes. Du reste, leur simple inspection prouve évidemment que l'auteur n'avait pas réfléchi le moins du monde à l'art d'établir et de développer les mélodies; l'étendue extraordinaire de sa voix lui a fait quelquefois poser deux périodes sur des cordes tellement différentes et distantes qu'elles ne pouvaient être raisonnablement exécutées que par lui (je veux dire en tons francs et du registre de poitrine). J'ai à ce sujet un souvenir qui est une preuve remarquable de mes assertions. Garat avait composé et fait graver une romance écrite en *sol*, dont toute la première partie roulait autour de cette tonique et tendait fort légèrement vers l'aigu, puis la dernière phrase allait tout à coup s'établir à l'octave supérieure, en sorte qu'il fallait de nécessité se trouver dans des conditions de voix fort rares pour exécuter ce morceau, qui n'avait pas d'ailleurs plus de seize à vingt mesures. Cette romance qui venait d'être mise sous presse tomba entre les mains de Choron, qui, ayant au premier coup-

d'œil reconnu par où péchait cette mélodie mal posée, corrigea l'erreur en établissant le même chant sur le ton de *si bémol* et mettant alors à son octave naturelle la phrase finale, ce qui, rendait la composition régulière et l'exécution praticable. Garat avait trop de sens pour ne pas approuver une telle modification ; en effet, le texte primitif fut supprimé, et c'est sous sa seconde forme que le morceau en question est entré dans le commerce. J'ai eu les deux pièces sous les yeux et au besoin je les retrouverais encore ; je n'ai voulu citer ceci que pour prouver que dans toutes les facultés, le manque de bonnes et fortes études, quelle que soit l'excellence de la nature des individus, est et sera dans tous les cas un mal, et un grand mal.

Garat conserva toujours et témoigna en toute occasion une dignité d'artiste qui lui inspira quelquefois des mots pleins d'esprit et tout à fait dignes d'être conservés. Invité à une grande soirée musicale chez madame de Staël (on sait ce que peut être une soirée musicale chez une femme politique), la maîtresse de la maison, précisément au moment où l'on venait d'apporter au milieu de la société bruyante et distraite un énorme plateau de rafraîchissements, pria Garat de s'approcher du piano, « Je m'en garderai bien, répondit celui-ci d'un air froid et digne ; *je ne chante jamais au café.* »

Lorsque l'on répeta chez madame la princesse de Chimay, la belle messe à trois voix en *fa* de Cherubini, une société choisie fut invitée et tout le

monde observait le plus grand silence ; un homme cependant, l'abbé Maury, ne pouvait se résoudre à se taire, et sa voix de stentor dominait sans cesse l'exécution. Tel était alors l'importance du cardinal *archevêque* de Paris par nomination impériale, et qui devait, disait-on, devenir bientôt le *patriarche des Gaules*, que personne n'osait lui faire une observation. Ce fut Garat qui s'en chargea. S'approchant de son éminence : *Monseigneur*, dit-il de l'air le plus respectueux et avec le plus grand sang-froid du monde, *c'est une messe.*

Garat eut jusqu'à ses dernières années, dans sa mise et dans ses manières, la fatuité d'un petit-maître. Quelque temps avant sa mort, il s'était arrêté un jour à causer avec un de ses amis dans une promenade publique très-fréquentée ; tout en s'entretenant, il examinait à tout moment la physionomie de chaque individu qui passait près de lui ; enfin, coupant tout à coup la conversation, il s'écrie dans un dépit qui n'était sérieux que pour lui : « Ah ! les ingrats ! il y a trente ans, toute monde eût remarqué la nouvelle forme de bottes que je viens d'adopter. »

Il avait d'ailleurs dans ses manières une sorte d'originalité que l'on lui passait, dit M. Alissant de Chazet, qui en cite plusieurs traits (1), parce que c'était le meilleur des hommes, mais qui dans le premier moment causait une extrême sur-

(1) *Mémoires, souvenirs, œuvres et portraits*, t. III.

prise. C'est ainsi, que rencontrant un jour un de ses amis au moment où monté dans une de ces calèches légères appelées alors *boghei*, il partait pour la campagne sans domestique; il le prie de monter à côté de lui; l'ami s'excuse sur quantité d'affaires qui l'appelent en différents quartiers, mais Garat insiste en annonçant que ce qu'il doit lui dire est très-pressé : Vaincu par ses instances, l'ami monte : « *De quoi s'agit-il, mon cher Garat?* — Tu vas le savoir; je sors de Paris par le faubourg St-Marceau, j'ai de très-vilains quartiers à traverser, je suis un peu enrhumé, et tu crieras gare ! »

Puisque j'en suis sur les bons mots de Garat, je ne puis m'empêcher de relever cette manie fâcheuse de constituer en apophthègmes, ce que des artistes ont souvent dit sans la moindre prétention et ce qui devrait se reproduire avec la même simplicité. Cela arrive surtout quand l'artiste que l'on met en scène a été réellement homme d'esprit et a pu avoir de véritables saillies. En ce cas, comme du temps de Rivarol, les littérateurs se *cotisent* pour entendre un bon mot qui n'a pas été dit. Ainsi, quand Garat, ayant perdu la voix, disait que sa *mémoire chantait en silence, et qu'il n'avait jamais mieux chanté*; il exprimait assurément une idée fort simple, donnant à entendre que ses idées de perfection à l'égard du chant n'avaient fait qu'augmenter, absolument comme un danseur devenu impotent aurait dit : *Ma mémoire danse en demeurant immobile, et je n'ai*

amais mieux dansé; mais, comme malheureusement dans l'une et l'autre circonstance, la pensée n'est rien quand l'action ne s'y joint pas, en voulant détourner l'idée de Garat de son sens naturel, on n'y trouve réellement qu'un non-sens; de nos jours il est vrai, certains écrivains ne sont pas fort scrupuleux sur cet article.

Il est fâcheux, qu'à l'époque où son père cessa de lui payer sa pension, Garat ne soit pas immédiatement devenu artiste, et qu'il ait reçu en ce temps du comte d'Artois (depuis Charles X) un titre sans fonctions, mais avec des honoraires, et de plus une pension considérable sur la cassette du roi par l'entremise de la reine. S'il eût alors adopté la carrière du théâtre, son influence sur le chant français eût été tout autrement bienfaisante; quoiqu'il ne fût pas facile à imiter, chacun se serait évertué pour s'enrichir de quelques bribes des immenses trésors qu'il pouvait généreusement abandonner.

Garat est mort à Paris le 1er mars 1823. On voit son tombeau dans le cimetière de l'Est.

Un artiste dont le nom est resté célèbre, mais qui eût pu, ainsi que Garat, avoir sur le chant et la musique française une action bien plus grande que celle qu'il a exercée, est François Lay, que l'on s'est habitué à nommer Lays; mais, quoique

ses idées fussent éminemment artielles, les habitudes de toute sa vie et la tournure de son esprit diminuèrent beaucoup son importance musicale. Né le 14 février 1758 à La Barthe près Muret, dans la partie la plus reculée du département de la Haute Garonne, élève de la maîtrise obscure d'une chapelle appelée la Guaraison (la guérison), située au milieu d'une forêt et qui ne subsistait que d'aumônes, Lays étudia d'abord la musique et le latin, il a toujours parlé avec grand éloge des principes qu'il avait puisés dans cet établissement, et l'on sait que c'est d'une école semblable et voisine de celle-ci qu'était sorti en 1733 le célèbre Jeliotte; il y demeura jusqu'à l'âge de dix-sept ans et vint alors faire son cours de philosophie à Auch, où le secrétaire de l'intendance le chargea de l'éducation de ses enfants. Au bout de deux ans il revint à La Barthe pour y étudier la théologie; mais, comme il le disait plaisamment depuis, en lisant les traités des plus célèbres dogmatiques, il ne tarda pas à s'apercevoir qu'il n'avait ni la grâce efficace, ni la grâce suffisante, et abandonna l'idée d'entrer dans les ordres. Il se rendit donc à Toulouse dans le but d'y étudier la jurisprudence, et persista dans son projet pendant un an, ne cessant cependant de faire entendre sa belle voix, toutes les fois que l'occasion s'en présentait. Il faut croire que ses premiers succès eurent un grand retentissement, car il lui arriva bientôt un ordre de début pour l'opéra de Paris; Lays quitta Toulouse et arriva

dans la capitale, où, peu de temps après, il débuta le 31 octobre 1779. Il parut d'abord dans un rôle secondaire, celui de Théophile, de *L'union de l'amour et des arts*, ballet héroïque, paroles de Lemonnier, musique de Floquet, donné pour la première fois en 1773; Berton père y ajouta un air expressément écrit pour le débutant. Tout l'auditoire fut unanime pour admirer la beauté de son organe et sa belle méthode, mais on lui trouva une grande inexpérience comme acteur, ce qui ne doit pas surprendre dans un jeune homme de vingt-un ans, qui n'a fait en quelque sorte qu'un saut du séminaire au théâtre. Le premier rôle qu'il créa fut celui d'un personnage de second ordre dans *le Seigneur bienfaisant*, opéra, dont les paroles étaient de Rochon de Chabannes et la musique de Floquet, et qui fut donné en 1780; après avoir terminé son noviciat, il aborda les grands rôles des opéras de Gluck, Piccinni, Sacchini, etc., et joua dans toutes les principales pièces données depuis 1782 jusqu'en 1822. Il eut la gloire de chanter *quelquefois* durant cette longue carrière dramatique; moins souvent sans doute qu'il ne l'eût voulu, mais le goût du public ne lui permettait pas de faire davantage. Cependant son talent comme acteur s'était aussi formé; le contact de mademoiselle Saint-Huberty, avec laquelle il avait joué pour la première fois dans l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, l'avait réellement électrisé. Toutefois, son naturel le portait de préférence aux rôles comiques, et c'est à cette

disposition qu'est due l'introduction de la comédie lyrique au théâtre de l'Opéra. Et quel gré ne doit-on pas savoir à Lays d'avoir fait connaître au public des ouvrages tels que *Panurge*, *la Caravane*, *Anacréon chez Polycrate*, que l'on trouvait alors *indignes* de la noble scène.

Lays fit ses adieux au public le 1er mai 1823, en jouant pour la dernière fois dans l'opéra du *Rossignol*, le rôle du bailli qu'il avait créé en 1816; comme cette pièce n'admettait qu'un petit nombre d'acteurs, toute la troupe de l'opéra voulut paraître dans les chœurs; chanteurs et danseurs s'y montrèrent et semblaient se trouver heureux et se faire une gloire d'approcher encore une fois un camarade dont ils chérissaient le talent et le caractère essentiellement bon et généreux.

Lays ne s'était pas borné à tenir son emploi à l'opéra, il avait aussi été l'un des plus fermes soutiens des Concerts spirituels, où l'on remarquait surtout sa manière d'articuler le latin, fruit de l'étude qu'il avait faite de cette langue; dès 1780 il avait été admis parmi les musiciens de la chambre de Marie-Antoinette, et il chanta dans tous les concerts de cette reine infortunée jusqu'en 1791. La révolution ayant éclaté à cette époque, il se montra l'un de ses plus zélés partisans et vint au mois de septembre 1792 protester au conseil communal de son entier dévouement à la cause de la liberté et de l'égalité. En 1793 il suivit le parti de la montagne, parcourut les départements

du Midi en missionnaire propagandiste et eut à ce sujet quelques difficultés avec ses camarades, car il publia pour expliquer sa conduite un petit écrit intitulé : *Lays, artiste du théâtre des arts à ses concitoyens*, Paris 1793, in-8°. Au reste, il faut bien, disent les auteurs de la *Biographie universelle et portative des contemporains*, qu'on ait généralement rendu justice à la pureté des intentions de Lays; puisque, après la réaction du 9 thermidor, on se contenta d'exiger de lui qu'il chantât sur la scène le *Réveil du Peuple*; il en fut de même lors des événements de 1814; il dût le 2 avril de cette année chanter des couplets à la louange des Bourbons en présence des souverains leurs alliés.

Lays avait été nommé professeur de chant au Conservatoire, le 9 novembre 1795; au mois de septembre 1799, il se démit de cet emploi, ne voulant pas se mêler dans les discussions survenues entre la direction de l'école et celle du théâtre de l'opéra; il rentra au Conservatoire en 1819, lorsqu'il fut réorganisé sous le titre d'*Ecole royale de musique et de déclamation*, et il y remplit les fonctions de professeur de *Chant lyrique* jusqu'à la fin de 1826. A cette époque il demanda sa retraite et se retira sur les bords de la Loire à Ingrandes près d'Angers, où l'une de ses filles qui avait épousé un commerçant du pays, était établie; il y passa ses derniers jours au milieu des soins empressés de sa famille et mourut paisiblement le 30 mars 1831. Son grand plaisir dans ses dernières

années était d'aller chanter dans les églises des villages environnant, les anciens plains-chants qui avaient nourri son enfance, et pour lesquels il avait toujours conservé du goût, ainsi que pour la musique sacrée qu'il avait sans cesse pu cultiver, en raison de la place qu'il occupait à la chapelle de l'empereur où il avait été admis en 1801; il y était resté jusqu'en 1815; on l'en avait exclu alors en raison de son attachement connu aux idées libérales.

Lays était excellent musicien, possédait un beau baryton dont il conserva des restes même assez imposants jusque dans sa haute vieillesse; sa voix était extrêmement robuste et des plus sonores, il chantait avec goût et abandon, et à une autre époque, il fût devenu l'un des premiers chanteurs du monde, mais le détestable système en vogue alors et que le succès des opéras de Gluck ne fit qu'encourager, l'obligea souvent à tenir tête aux hurlements qui à Paris s'appelaient en ce temps une savante déclamation. Au reste, jamais acteur ne sut tirer un plus grand parti de la justesse d'accentuation, aucun ne développa de plus beaux, de plus puissants moyens, sans jamais en abuser. Lui aussi fut professeur au Conservatoire; sa présence dans cet établissement n'eut que de faibles résultats; il enseignait non le chant proprement dit, mais le chant appliqué, et donnait en conséquence pour principes ce que son expérience lui avait fait juger le plus agréable au public; il lui était donc presque

impossible dans sa position de prêcher la réforme; d'un autre côté, il faut avouer que le maître n'attachait pas à ses fonctions toute l'importance nécessaire; trop souvent sa classe commencée d'abord avec beaucoup de soin, dégénérait bientôt en conversations dans lesquelles l'objet réel de la réunion n'entrait que pour peu de chose. D'ailleurs, cet excellent homme était prêt partout et toujours à donner des leçons et des conseils à quiconque se présentait à lui. La position que Lays acquit de bonne heure, la force de son tempérament et son penchant pour les réunions joyeuses, lui avait fait contracter de bonne heure des habitudes qui cadraient peu avec les hautes études de l'artiste; ses goûts épicuriens l'empêchèrent d'être tout entier à son art et de s'intéresser à ses progrès autrement que par des vœux et quelques exemples. Toutefois, il serait injuste de ne pas reconnaître que sa présence à l'opéra pendant un espace de quarante années a contribué au progrès du goût musical en France; mais on est forcé de convenir que l'artiste est resté fort en deçà de ce qu'il aurait pu faire par suite de la grande réputation dont il jouissait.

C'est à Jean-Blaise Martin qu'il était réservé d'exercer sur le chant français une influence aussi puissante que favorable. Né à Paris le 14 octobre

1767, il était petit neveu du Martin dont Voltaire a célébré les vernis comme surpassant ceux de la Chine et qui était en effet peintre et chimiste très-distingué et très-instruit : ce fut un fils de cet habile manipulateur qui recueillit son neveu dont les parents étaient peu aisés; il le prit chez lui et lui fit donner une brillante éducation. Le goût naturel du jeune enfant le portait vers les arts et il apporta une même ardeur à l'étude de la peinture, de la danse et surtout de la musique qu'il avait commencée à l'âge de sept ans. En peu de temps il devint habile lecteur, et comme avant la mue il possédait une belle voix de soprano, il chanta fréquemment dans diverses sociétés les airs alors en vogue, et mérita dès-lors des applaudissements, heureux préludes de ceux qu'il devait obtenir un jour sur une plus vaste scène. Du reste il ne chantait que d'instinct, et, bien qu'il ne soit pas impossible qu'il ait eu un maître *de goût du chant*, comme l'on disait alors, il est certain qu'il n'a eu les traditions d'aucune bonne *école*, puisqu'en France il n'en existait d'autre que celle dont j'ai exposé en commençant, non les principes, mais ce qui suffisait bien pour la faire connaître, les déplorables conséquences. Il y avait aussi alors des *maîtres de goût italien*, pourtant je doute fort que les abbés Roze et Guichard, qui jouissaient d'une grande vogue en ce genre, aient jamais possédé les connaissances véritablement nécessaires pour un tel enseignement, et je crois que Martin

aurait eu fort peu à s'instruire à l'école de pareils maîtres, estimables l'un et l'autre sous d'autres rapports. Langlé seul aurait pu lui donner des avis utiles et lui inculquer les excellents principes de l'ancienne école napolitaine, dont il était élève ; mais il paraît ne l'avoir connu que plus tard. Tout porte donc à croire que Martin n'a reçu à l'égard du chant aucun précepte positif, ni même aucun conseil tant soit peu éclairé : selon toute apparence, il chanta d'abord sans véritables principes et seulement parce qu'il avait une jolie voix. Ses études se dirigeaient uniquement vers le violon ; il devint fort habile sur cet instrument, on dit même qu'il tenait le premier rang parmi les violonistes de son âge. Toutefois s'étant présenté à l'opéra pour remplir une place de violon vacante, il ne fut pas reçu. Je crois avoir lu quelque part, qu'il entra comme chef d'orchestre à un théâtre secondaire, mais peut-être s'agit-il ici d'un autre Martin qui fut depuis chef au théâtre des *Amis de la patrie*, rue de Louvois, et ensuite à plusieurs autres théâtres. Quoi qu'il en soit, Martin le chanteur trouva plus tard l'occasion de prouver que sa réputation de violoniste avait été méritée. Dans le *Concert interrompu* de M. Berton, il jouait avec son camarade Chenard un morceau de violon et violoncelle ; l'exécution des deux artistes était toujours fort applaudie.

A cette époque, Martin étudiait aussi la composition sous Candeille, et il fit assez de progrès en

cette partie pour donner en 1796 les *Oiseaux de mer*, opéra-comique qui obtint peu de succès. Il a de plus composé la musique de plusieurs romances.

Cependant le goût de l'artiste pour le violon lui ayant fait consacrer tout son temps à l'étude de cet instrument, sa voix était demeurée dans un repos complet depuis le moment de la mue, circonstance qui contribua peut-être à lui donner plus tard cette étendue extraordinaire qui a fait si longtemps l'admiration du public parisien. Au reste, bien qu'elle se fût tout à fait formée, il paraît que Martin ne songeait qu'à devenir instrumentiste, et il fit successivement partie de plusieurs orchestres. Un vieux musicien que j'ai connu assez particulièrement et qui se donnait comme principal acteur dans la scène, m'a souvent raconté que, dans une société de confrères dont Martin faisait partie, ses camarades voulurent le faire chanter. Depuis la perte de sa voix puérile, personne ne l'avait entendu; après s'être fait un peu prier, il se tira d'affaire avec une telle supériorité que tous ceux qui l'écoutaient demeurèrent ravis d'étonnement et d'admiration; ils s'écrièrent tous ensemble qu'il possédait en lui-même un instrument bien supérieur à son violon, au moyen duquel il pouvait bien autrement émouvoir un auditoire, et qui surtout lui procurerait des profits bien plus considérables. On a dit assez récemment que c'était Garat qui, entendant un jour fredonner Martin,

avait deviné son talent; cette opinion n'est aucunement fondée. Ces deux artistes ont pu se connaître dès cette époque, et peut-être Garat, dont la réputation s'était établie aussitôt qu'il s'était fait entendre, a-t-il encouragé et complimenté le jeune chanteur, mais rien ne prouve que ce soit lui qui l'ait mis en évidence, et l'on doit s'en tenir sur ce point à la version que j'ai donnée il y a un instant et dont plusieurs témoins vivent peut-être encore. Martin se laissa donc aisément persuader par ses camarades, il fréquenta plus que jamais le petit nombre des bons chanteurs qui se trouvaient alors à Paris, il sut les écouter et les comprendre.

Après avoir étudié quelque temps et préparé ses débuts, il se présenta de nouveau à l'opéra, non plus comme violoniste, mais comme chanteur. Chacun croyait qu'il allait être reçu par acclamation : point du tout. Les maîtres de musique de l'endroit trouvèrent qu'il *n'avait pas assez de creux*. Il faut avouer, disait à ce sujet l'illustre professeur Choron, qu'un théâtre est bien à plaindre lorsque sa constitution l'oblige de repousser des talents tels que Martin, pour introniser des chantres de lutrin, des aboyeurs, qui, malgré tous leurs efforts et tous leurs cris, ne parviennent pas à être entendus, par la raison toute simple que *le seul moyen de se faire entendre est de savoir se faire écouter*, art tout à fait inconnu à ces sortes de gens. Ce n'est que depuis peu d'années que la réflexion du savant professeur a cessé d'être applicable à notre *Grand opéra*.

Au reste la décision par laquelle Martin fut exclu, devint un avantage pour le public comme pour lui même; dans le cas où il eût été admis dans le *docte corps*, il lui aurait fallu acquérir du *creux* aux dépens du bon goût, comme aussi au détriment de son organe. Il se fit donc entendre dans les sociétés et dans les concerts, particulièrement au concert spirituel alors florissant, puis se présenta au théâtre dit de *Monsieur*, qui se formait alors sous le patronage du prince qui fut depuis Louis XVIII. Ce théâtre que l'on nomma ensuite *Théâtre Feydeau*, jouait dans l'origine l'opéra comique français, l'opéra italien et la comédie. Martin faisait comme de raison, partie de la troupe d'opéra français; Gavaux, Gavaudan, Juliet, Lesage et madame Scio, sont ceux de ses camarades de cette époque qui ont laissé un nom dans les fastes dramatiques.

La troupe française chanta d'abord quantité d'opéras italiens parodiés; le premier fut le *Marquis de Tulipano*, de Paisiello, joué à la fin de 1788. Le travail du parodiste avait pour auteur M. de Gourbillon. Ce fut dans cet ouvrage que Martin fit ses débuts et son succès fut inimaginable. La beauté de sa voix et surtout le tour de chant qu'il sut donner aux mélodies du grand Paisiello, l'un de ces êtres privilégiés, véritables types des douces et gracieuses inspirations, de l'élégance et de la pureté du style, augmentèrent aux yeux des amateurs le mérite de la composition. Toutefois

on lui reprochait de n'être pas comédien, et l'on sait qu'au siècle passé personne en France ne comprenait que l'on montât sur le théâtre sans posséder à cet égard un talent plus ou moins remarquable, quelque habile chanteur que l'on fût d'ailleurs. Les progrès de Martin dans l'art comique furent fort rapides ; on les remarqua d'abord dans le *Nouveau don Quichotte*, paroles de Boisselle, musique de Champein, caché sous le nom de signor Zaccarelli, en raison de la nécessité de se conformer au privilége du théâtre qui ne permettait que les ouvrages traduits de l'italien ; cette pièce obtint en 1789 un assez grand succès. Martin eut l'année suivante quelques difficultés avec la direction du théâtre qu'il voulut quitter, projet qui reçut même un commencement d'exécution, car il partit de Paris sans congé ni rupture d'engagement ; il fut arrêté à Nemours, et la cause qu'il eut à défendre, se trouva compliquée d'une question d'émigration ; l'affaire fut portée devant le tribunal municipal de Paris, qui enjoignit à l'acteur de remplir ses engagements ; il paraît que la difficulté portait sur une extension donnée à son emploi, car il appuyait principalement sur ce point, qu'il s'était engagé pour jouer les *basses-tailles*.

Rentré à son théâtre, le 13 août 1796, dans l'opéra du *Bon maître*, parodié sur la musique de Paisiello par Pariseau, Martin continua de perfectionner son talent ne faisant que rire d'un reproche en effet fort plaisant qu'on lui adressait, d'avoir

gâté son chant en singeant la manière italienne; il avait d'ailleurs de nombreux partisans qui ne tarissaient pas d'éloges sur cette voix *si brillante et si fraîche*, sur la *pureté de ses moyens*, la *sonorité de son timbre*, etc. Enfin le nombre des admirateurs de son chant s'accrut singulièrement lorsque, le 7 juillet 1792, il créa le rôle de Frontin des *Visitandines*, charmante pièce de début de deux jeunes auteurs : François Devienne, flûtiste et compositeur distingué, mort fou dix ans après, et Picard, ce bon Picard dont nous avons applaudi tant de comédies pleines d'esprit, de gaîté et de bon goût, et que nous avons eu le malheur de perdre le 31 décembre 1828. Cette pièce fixa le genre de comique le plus convenable à Martin, et dès lors il n'eut plus à *s'accommoder* aux rôles, les poëtes et les musiciens s'empressèrent d'*accommoder* les rôles pour lui; l'emploi du *Martin* fut créé à l'opéra-comique.

Les succès de notre chanteur ont été depuis cette époque jusqu'à sa retraite si nombreux et plusieurs sont encore si près de nous, qu'il est inutile de les énumérer en détail; il suffira de nommer quelques-unes des pièces qui, à diverses époques, lui ont valu les plus éclatants suffrages; en voici plusieurs : d'abord, celles dont nous avons parlé, ainsi que toute la partie du repertoire, composée de pièces *parodiées* sur les opéras italiens, puis *l'Oncle et le neveu*, *les Confidences*, *une Folie*, *Koulouf*, *la Ruse inutile*, *Picaros et Diego*, *l'Irato*, *Jadis et aujourd'hui*, *Maison à vendre*, *Lulli et Quinault*,

la Sérénade, *Jean de Paris; Jeannot et Collin*, *le Charme de la voix*, *Le nouveau seigneur du village*, *Joconde*, *Le chaperon rouge*, *Les voitures versées*; *Le maître de chapelle*, *etc.*

La réunion sur la même scène de Martin et d'Elleviou(1), chanteur faible, mais agréable et d'ailleurs comédien excellent, donna lieu à une innovation musicale assez importante. Avant eux, l'on n'écrivait de duos à deux voix d'homme que sur des paroles en situation, dans lesquelles surtout n'entrait jamais le *cantabile*; c'étaient toujours des pensées comiques dialoguées, exprimées dans la musique par des phrases courtes et rapides et qui se concluaient par la réunion des deux voix; dans les duos écrits pour nos deux chanteurs, les paroles reçurent des développements convenables, les proportions musicales y furent agrandies et il en résulta une augmentation dans la valeur musicale des pièces et un progrès dans le goût du public.

Martin se retira du théâtre après trente-deux ans de services; mais il y reparut plusieurs fois pendant les dix années qui suivirent. Il était encore un objet d'étonnement pour ceux qui ne l'avaient pas entendu dans sa jeunesse, et chacune de ses représentations attirait la foule comme dans ses plus beaux jours. En effet, bien qu'affaibli par

(1) Sur cet acteur célèbre, voyez la note placée à la fin de la présente étude.

l'âge, sa voix et son talent le plaçaient toujours à une immense distance au-dessus de tous ceux qui avaient aspiré à le remplacer. Il écrasait encore de sa supériorité, ceux qui tenaient son emploi; emploi réellement impossible à remplir après lui, et dans lequel des chanteurs qui ne sont pas d'ailleurs sans mérite, ne font que donner des preuves continuelles d'une complète impuissance. Il est juste d'ajouter, que cette prééminence tenait surtout à la voix de Martin prise en elle même, il eut été plus beau qu'elle vînt de son habileté à en tirer parti. Je me souviens à ce propos d'avoir connu à Florence le vieux Magnelli, maître de chapelle du grand duc de Toscane; il était dans son temps excellent chanteur et possédait une voix de ténor belle, mais qui selon toute apparence n'avait jamais rien offert de bien extraordinaire, quant à la force et à l'étendue, et à laquelle, lorsque je l'entendis, le temps avait porté de bien rudes atteintes. Eh bien! chaque fois qu'un chanteur en réputation arrivait à Florence et y avait été suffisamment entendu pour être apprécié, le vieux et habile maître rentrait en lice et chantait quelque solo important qui ravissait les auditeurs et dans lequel, au jugement des oreilles impartiales, il l'emportait presque toujours sur le chanteur à la mode, jeune et doué de puissants moyens. C'était pour l'ancien virtuose une douce et glorieuse victoire.

Revenons à Martin. Après 1830, on l'appela au

secours de l'Opéra-comique dont la ruine était imminente. Il joua plusieurs fois, notamment dans un pastiche composé pour lui sous le titre des *Souvenirs de Lafleur* : c'était un assemblage des plus beaux airs de son répertoire : il fut fort applaudi, quoique pour ceux qui l'avaient connu dix ans plus tôt, il ne fût plus guère que l'ombre de lui-même. Cette pièce fut son dernier triomphe, mais en quittant définitivement le théâtre, lel aborieux artiste ne demeura pas oisif; il donna tous ses soins à sa classe du conservatoire; il faisait depuis longtemps partie de cet établissement en qualité de professeur de chant, mais ses occupations théâtrales l'avaient forcé de n'en conserver que le titre honoraire : il eut la satisfaction de voir dans ses dernières années plusieurs prix adjugés à ses élèves.

Jusqu'en 1837, sa santé avait été habituellement bonne; au mois de septembre de cette année il se sentit sérieusement atteint d'une gastrite que plusieurs symptômes avaient annoncée depuis quelque temps; pensant que le changement d'air pourrait lui être favorable, il résolut de passer les vacances chez son ami et ancien camarade Elleviou, retiré du théâtre en 1813; les deux artistes se chérissaient tendrement et n'avaient pu se réunir depuis longtemps malgré le désir mutuel qu'ils éprouvaient de se retrouver ensemble. Martin se rendit donc à la Roncière, belle terre que son ami possède dans les environs de Lyon. Hélas! il n'en

devait pas revenir; le mal fit des progrès rapides, et le 18 octobre il rendit le dernier soupir entre les bras de son ancien frère d'armes et de gloire, du compagnon de plusieurs de ses plus éclatants succès.

Martin n'a jamais joué qu'au seul théâtre où il avait fait ses débuts (bien entendu sans parler de ses excursions dans les départements), et qui s'était appellé successivement *Théâtre de Monsieur, théâtre Feydeau et théâtre de l'Opéra-Comique.* Il avait auparavant chanté au *Concert spirituel*; lors de la fondation de la chapelle impériale, il y était entré en qualité de ténor solo, enfin il fit aussi partie de la musique particulière de Napoléon; il conserva ces places sous Louis XVIII et Charles X, et les perdit ainsi que tant d'autres après la révolution de juillet. Le seul emploi qu'il remplit à sa mort, était celui de professeur de chant au Conservatoire. Sa dépouille mortelle a été rapportée à Paris, et le 13 novembre 1837, un service funèbre auquel assistèrent tous les artistes de la capitale a été célébré pour le repos de son âme. Son tombeau se voit au cimetière de l'Est.

Maintenant je demanderai la permission de parler avec quelque étendue de la voix de Martin, car, même en ayant sous les yeux les airs écrits spécialement pour elle dans diverses partitions, il serait fort difficile de caractériser cet organe singulier, cette voix phénomène sans l'avoir entendue et en quelque sorte étudiée. Il ressortira d'un tel examen, que les qualités et les défauts

mêmes de notre habile chanteur auront contribué au plus haut point à faire sortir le chant de l'état déplorable où il a été si longtemps à Paris, c'est-à-dire en France; puisque, à beaucoup d'égards, la France musicale est encore à peu près renfermée dans les murs qui séparent la capitale de la banlieue.

La voix de Martin était prodigieuse quant à l'étendue; elle commençait au *mi* ou même au *mi bémol*, au dessous de la première ligne de la portée de basse, et s'étendait jusqu'au *la* au dessus de la clef de ténor; puis, au delà de ce registre de poitrine, elle avait une octave entière de notes de tête, mais le chanteur ne faisait un usage habituel que des quatre premières. Il était d'ailleurs parvenu à se créer une excellente voix mixte pour l'union et la soudure de ces deux registres, et peut-être même fut-ce là le seul des exercices habituels aux chanteurs dont il ait eu besoin pour parfaire sa voix et auquel il se soit livré avec une application continuelle. Ce travail l'avait rendue suffisamment égale et l'adresse qu'il mettait à enjamber d'un registre à l'autre, faisait que son étendue en réalité extraordinaire, paraissait vraiment prodigieuse, le changement de timbre devenant presque imperceptible. Quant au volume, il n'était pas énorme, mais il suffisait pleinement pour obtenir toutes les nuances du doux au fort; la qualité, et si je puis m'exprimer ainsi, la *couleur* de cette voix étaient si remarquables qu'elle s'en-

tendait parfaitement dans les morceaux d'ensemble, se distinguant et se détachant des autres voix tout en leur portant un large et ferme appui, comme ces vastes terrasses qui se lient aux fondations des édifices en les bordant et les dépassant tout à l'entour.

Pour ce qui est du timbre, cette belle voix avait dans les tons élevés du ténor un charme inexprimable dont il restait quelque chose aux puissantes notes du fausset; les notes graves étonnaient par un genre de plénitude tout particulier et qui, dans les situations comiques, servait merveilleusement le chanteur et le compositeur : elle était en outre naturellement souple et agile; elle n'avait rien de raboteux dans aucune de ses parties, et ce précieux avantage elle en était redevable plutôt encore à sa propre nature qu'à l'étude. De plus celui qui la possédait était vigoureusement constitué, avait une large poitrine et des poumons susceptibles de renfermer une masse d'air capable de fournir à toute prolongation de son.

Maintenant quel parti notre chanteur tirait-il des immenses moyens qu'il tenait à sa disposition? Ce qui dépendait de sa volonté, de sa sensibilité, de son travail, de son goût en un mot, était-il au niveau de ses rares moyens? Il faut l'avouer, pas tout à fait, mais la faute n'en était pas entièrement à lui.

Ainsi que nous l'avons vu, Martin n'eut pas de maître de chant, il fut dans le principe abandonné

à lui-même, et comme, à l'âge des premières études, il n'avait d'autres vues que de devenir bon violoniste, et s'appliquait sans cesse à la pratique de son instrument, sa voix, sans même qu'il s'en aperçut, se régla, se façonna, se modela sur les traits de violon et tout son système de chant n'eut pas d'autre base. Il n'y a pas lieu de s'en étonner : on n'imagine pas à quel point l'organe s'habitue à exécuter une foule de passages, même des plus difficiles, en les repétant sans cesse et comme par distraction. Or, pouvait-il se faire que Martin qui dès son son enfance avait eu le violon en main, et pendant son adolescence ne s'était pas occupé d'autre chose, ne chantât et ne répétât sans cesse les traits favoris qu'il pratiquait sur son instrument? L'étendue surprenante de sa voix, ainsi que l'agilité naturelle de son gosier, ne le servait-elle pas merveilleusement à cet égard et ne le poussait-elle pas continuellement vers ce travail qui chez lui devait être passé en habitude, de telle sorte qu'il en était arrivé, si l'expression peut être admise, à jouer du violon avec sa voix?

D'ailleurs qu'aurait-il étudié pour exercer et développer son organe? Les méthodes publiées en France avant la traduction du petit traité de Mancini donnée à Paris en 1776 par Marc-Antoine Desaugiers (père du chansonnier), sont pour la plupart ridicules. Ce traité dont au reste les principes sont excellents, n'offre lui même aucun de ces exercices connus sous le nom de vocalises et

destinés à faciliter les études du chanteur en prévoyant, précisant, divisant et aplanissant les difficultés. Martin avait sans doute étudié dans son enfance l'admirable recueil appelé le *Solfège d'Italie*; mais sans doute aussi, de même que les estimables éditeurs Levêque et Bêche, il n'avait vu là qu'une collection élémentaire de solfèges plus étoffés et plus difficiles que ceux de Bordet, de Bordier, de Rollet et autres alors en usage; il ne s'était jamais avisé que c'était la plus précieuse suite de *vocalises* qui ait jamais existé, recueil inimitable de modèles dont tout ce qu'on a fait depuis en ce genre n'a pas même approché.

Non-seulement Martin n'eut pas de maître pour diriger ses études, mais à vrai dire, il n'eut pas de modèle, du moins jusqu'à ce qu'il se trouvât en contact avec la petite troupe italienne du théâtre de *Monsieur*, et il n'est pas douteux qu'il n'ait tiré un grand parti de cette circonstance, car la supériorité de cette troupe sur tout ce qui existait à Paris n'est pas contestable. Ainsi qu'on l'a dit, ce n'était à l'Opéra que *beuglements*, que *hurlements*, unis à une déclamation qui le plus souvent n'avait pas même le mérite d'être bien accentuée. A l'Opéra-Comique on *récitait* quelquefois de jolis couplets, mais on ne commença vraiment à chanter qu'au *Théâtre de Monsieur*, et Martin fut le premier Français applaudi uniquement pour son chant, et malgré son jeu; or, si l'on se reporte à l'époque, on comprendra qu'il fallait pour obtenir

une telle faveur, un mérite tout à fait extraordinaire, et c'est certainement là un des plus beaux titres de gloire du célèbre chanteur.

Ce qui lui a manqué, c'est ce qu'en terme du métier on appelle *l'école*. De là sont nés tous les défauts que l'on a pu lui reprocher avec raison. Ainsi trop souvent il lui est arrivé de mettre en œuvre des traits vocaux d'assez mauvais goût, et il les a même parfois employés systématiquement. Il suffira de citer pour exemple la vocalisation par saccades qu'il avait presque mise à la mode, mais qui ne satisfera jamais des oreilles délicates et exercées ; il abusait aussi par moments de l'usage du port de voix qu'il pratiquait du reste fort adroitement et par des sauts énormes. Dans les derniers temps de sa carrière, il s'en servait avec une habileté particulière, pour prendre, par artifice, les sons aigus qu'il ne pouvait plus attaquer de pleine mise de voix ; en aucun cas ce détour et quelques autres aussi ingénieux ne lui ont failli.

Il a toujours eu le tort habituel à tous les chanteurs français de *charger* le chant dans les situations comiques ; cette manie est ridicule, et dans l'opéra français, comme dans l'opéra italien, elle devrait être à peine tolérée pour l'emploi du *buffo-caricato*, et encore serait-il mieux de ne point l'admettre du tout, le chanteur doit, ainsi que le compositeur, trouver assez de ressources dans le chant même pour exciter le rire, de même qu'il

sait, sans s'écarter des règles du bon goût, en trouver pour faire couler les pleurs; pas plus pour un cas que pour l'autre, il n'a besoin de cesser d'être dans son art, d'en quitter les allures, d'en rejeter les ressources, d'en nier la puissance. Et que dirait-on d'un peintre qui ayant à donner l'idée d'une partie fortement saillante, appliquerait à sa toile une pièce en relief, et renoncerait à obtenir l'effet voulu par les moyens que lui fournit la perspective ?

Au reste, il est vrai de dire que telles étaient et telles sont encore à cet égard les habitudes du public parisien, qu'il lui est arrivé plus d'une fois d'exiger qu'un *chanteur* ne *chantât* pas; en voici un exemple qui tient au sujet? C'était vers 1800, un acteur de province se faisait entendre pour la première fois à Paris, dans le rôle de Frontin des *Visitandines*. Arrivé à l'air : *Le ciel, mes sœurs, vous tienne en joie*, au lieu d'imiter Martin, qui dans cette occasion affectait de chanter du nez, en émettant faiblement le son, le débutant déploya dans ce morceau écrit en notes larges et soutenues, toutes les plus belles cordes de sa voix. Jusque là on avait fort applaudi, mais cette innovation fut fort mal reçue et empêcha le succès du début. Martin, qui intérieurement approuvait le système du chanteur provincial, essaya plus tard de le faire adopter par l'auditoire, mais il ne fut guère mieux accueilli que son confrère, et ne se soucia plus d'y revenir.

L'étendue et la facilité de sa voix, et d'une autre part les parties défectueuses de son système de chant, firent éclore une foule d'airs de bravoure les plus bizarrement conçus qu'il se puisse imaginer. Quelque habiles que fussent d'ailleurs les musiciens qui les ont écrits, ces airs sont pour la plupart détestables, et s'ils paraissaient tels dans la bouche de Martin, que doivent en penser ceux qui les entendent aujourd'hui? Du reste, si les compositeurs que je désigne réussirent mal à faire valoir Martin dans ces sortes d'airs, celui-ci a su les faire admirablement valoir dans les airs ordinaires; le talent de ce chanteur semblait précisément fait pour refléter avec la plus grande perfection, et sous le jour le plus avantageux, les aimables et fines inspirations des Nicolo et des Boïeldieu ; il apportait à l'expression de certains passages, un fini dans lequel le charlatanisme ni même l'art n'entraient pour rien; c'était la nature simple, vraie, belle, vive et vivement sentie : d'autres fois, en certains duos, par exemple, il ajoutait à la reprise qui le regardait certains ornements fort simples, communs même, mais exquisement placés et exquisement rendus ; tantôt il n'émettait qu'un filet de voix qui se détachait et se dessinait sur le fond de l'orchestre comme s'il en eût fait partie, et l'on croyait entendre un instrument d'une invention nouvelle plein de légèreté, de brillant et de grâce ; tantôt il luttait avec tous les instruments, sans gêne, sans inquiétude, sans

effort, car sa délicieuse voix ne dominait pas les instruments, mais *timbrait* au milieu d'eux comme parmi les autres voix, se faisant distinguer moins par sa force et son éclat, que par sa rondeur et sa limpidité. En d'autres moments s'abandonnait-il à sa verve dans un air dont il était bien le maître et dont le patron lui convenait, il excitait l'enthousiasme même dans ses écarts; en de telles occasions, le chanteur et le comédien coexistaient au même degré, et ce degré était la perfection; il montrait alors une confiance, une intrépidité, une témérité même qui étonnait et inquiétait le spectateur; il se lançait aventureux et agité dans une atmosphère inconnue, où il entraînait ses auditeurs, sûr de trouver une issue pour en sortir avec eux, et choisissant de préférence la moins pratiquée et la plus périlleuse; semblable à ces voyageurs audacieux qui pour passer un fleuve qui les sépare du but qu'ils veulent atteindre, cherchent d'abord un pont, puis une barque, puis un gué, et finissent par se jeter à la nage sans même se débarrasser de leurs habits, puis reparaissent triomphants à l'autre bord, après avoir traversé l'eau dans l'endroit le plus dangereux.

Ce qui vient d'être dit donne à entendre que chez Martin, pendant la seconde moitié de sa carrière, le comédien ne le cédait pas au chanteur; il faut remarquer toutefois que l'acteur n'a jamais eu qu'un seul rôle durant les trente-deux années qu'il est resté au théâtre, celui des valets dans

lequel il a véritablement excellé. En sortait-il, on peut affirmer que comme comédien il n'était pas supportable ; c'était toujours Frontin ou Lafleur que l'on retrouvait dans l'Apollon du *Jugement de Midas* et dans le Joconde de la pièce de ce nom. Le seul rôle en dehors de cet emploi dans lequel il fût comédien agréable était le personnage principal des *Voitures versées*, rôle convenable à son âge et à ses manières ; il le jouait avec une verve fort amusante ; cet opéra fut l'un de ses derniers triomphes.

Sur la fin de sa carrière théâtrale, Martin qui jadis avait joué le rôle de Figaro dans la traduction française du *Barbiere di Seviglia* de Paisiello, refusa d'aborder le même rôle dans la pièce de Rossini, dont M. Castil-Blaze voulait faire jouer la traduction au théâtre Feydeau. Aujourd'hui que Martin n'est plus, on ne doit pas craindre de dire qu'il fit sagement ; la comparaison avec Pellegrini, qui avait créé ce rôle à Paris et le chantait avec tant de supériorité, eût été peu favorable au chanteur français, et eût affligé la fin de sa glorieuse carrière.

Résumons.

Ce fut un grand malheur que deux chanteurs tels que Garat et Lays ne se soient pas trouvés réunis à l'Opéra ; un ténor et un baryton d'une

telle nature eussent certainement dominé, dirigé, maîtrisé le public et la salutaire réforme qui n'a eu lieu que de nos jours, eût pu être devancée de trente ou quarante ans : ils n'en ont pas moins contribué tous les deux aux progrès du bon goût musical en France, mais leur influence ne pouvait égaler celle de Martin, qui par la nature du théâtre où il chantait, et l'espèce des rôles qu'il remplissait, devait nécessairement acquérir la popularité du talent. Si Garat n'eût formé quelques élèves, il eût été assurément celui des trois qui aurait eu le moins d'influence sur les progrès de l'art, puisqu'il ne se fit entendre en public que rarement, et qu'en tout autre cas il ne chantait qu'en société ou en présence de quelques amis : il n'en a pas moins été, sans contredit, le plus grand et le plus extraordinaire chanteur qu'ait produit la France. On ne sait si l'on doit se réjouir ou s'affliger pour l'honneur de celle-ci que Garat ait été l'œuvre de la nature, et que l'art n'ait agi sur lui que très-secondairement. Cependant il me semble certain que si avec la merveilleuse organisation que le ciel lui avait départie, il eût pu aller s'abreuver de bonne heure aux sources pures de la véritable mélodie, s'il eût pu goûter dès l'enfance les sublimes leçons des anciens maîtres de la glorieuse école napolitaine, les comprendre et s'en pénétrer, il fût devenu non-seulement le premier chanteur de la France, mais le premier de tous les lieux et de tous les siècles, et sa gloire

fût demeurée comme celle de ces monuments gigantesques qui, bien que destructibles ainsi que tout ce qui tient à l'humanité, n'en demeurent pas moins éternellement dans la mémoire des hommes, qui pour les classer hors de tout ce qui est vulgaire, leur ont donné le nom de *merveilles du monde*.

Lays a fait plus qu'on ne l'imagine au premier abord, en s'efforçant de substituer une manière large et pure aux ornements de mauvais goût et au système contourné des anciens chanteurs français. S'il n'a pas fait davantage, le public est peut-être plus condamnable que l'artiste, et s'il n'eut pas assez de force pour porter le véritable chant sur la scène française, c'est que la constitution même du théâtre ne le permettait guère. On lui doit surtout de la reconnaissance pour avoir le premier secoué le joug du mauvais goût; même quand on n'a pas la force de s'en débarrasser tout à fait, il y quelquefois encore plus de courage qu'on ne pense à s'agiter dans ses chaînes; on habitue ainsi le public à comprendre combien elles sont pesantes, et on le prépare à les voir bientôt briser sans regret.

Quant à Martin, doué d'une voix magnifique et d'une grande facilité, et de plus musicien de première force, il aurait été, comme Garat, un chanteur unique, si ses études premières eussent été convenablement dirigées. Il a manqué de maître, et s'est trouvé dès le principe aban-

donné à lui-même, mais il lui a fallu assurément une grande force de résolution, une conviction bien arrêtée et une ferme confiance dans son propre talent, pour introduire le chant sur le théâtre français, car il avait à *former* son public, bien loin de se laisser *former* par lui, il devait rompre en visière à mille habitudes déplorables sans doute, mais passées en pratique et comme incorporées à l'art. Il devait s'inscrire en faux contre le mauvais goût, et il était obligé en conséquence d'employer mille précautions qui ne lui laissaient pas le loisir de polir et de perfectionner complétement le beau talent que la nature lui avait accordé et que l'étude avait encore amélioré ; la somme des défauts qu'on peut lui reprocher se réduit à n'avoir pas toujours montré dans le chant une extrême pureté de goût. Il n'en a pas moins été un chanteur fort remarquable, et à mon avis le premier et le seul véritable chanteur français des théâtres de son temps, car nous venons de voir que Lays n'avait pas eu assez de force pour porter le chant sur la scène de l'Opéra, et que Garat ne s'est fait entendre publiquement que depuis 1796. L'apparition de Martin sur la scène lyrique a été le signal d'un progrès notable dans la musique dramatique en France ; c'est particulièrement de lui que date l'introduction du système italien dans les airs français, et c'est surtout à ces titres qu'il occupera une place honorable parmi les hommes dont les talents ont aidé aux

progrès de l'art dans leur patrie. En ce sens, son nom dans l'histoire de la musique brillera d'un éclat plus vif que celui de beaucoup de chanteurs célèbres, qui n'ont laissé que le souvenir d'un grand talent mort avec ceux qui le possédaient.

NOTE SUR ELLEVIOU. (*Voyez* p. 134).

Jean Elleviou, naquit à Rennes le 14 juin 1769 ; il était fils d'un chirurgien de cette ville, et son père le destinait à la même profession ; mais un goût invincible le portait vers le théâtre. Il débuta, en 1790, à Paris, à la Comédie italienne, par le rôle du déserteur, dans l'opéra de ce nom ; sa voix était alors un baryton, qui depuis devint un ténor même assez élevé. Ses commencements ne furent pas aussi heureux qu'on aurait pu l'espérer, mais, au bout de quelques années, il obtint les plus grands succès dans divers rôles écrits expressément pour lui, et dans plusieurs rôles anciens qu'il remonta de la manière la plus brillante, Doué de tous les agréments de la taille et de la figure, il se distinguait surtout par la grâce, l'aisance et le bon ton de son jeu. Il quitta le théâtre en 1813, fit un mariage avantageux et se retira dans la terre de La Roncière, où il s'occupa d'agriculture et de belles-lettres. Depuis la révolution de juillet, il avait été nommé membre du conseil de département, il aspirait à l'honneur d'être député, et comptait se présenter aux élections de 1842. Il était venu dans la capitale annoncer cette intention à ses amis ; il y est mort subitement frappé d'apoplexie foudroyante, le 6 mai 1842.

SUR LES

DANSES ET JEUX

EN USAGE

DANS L'ANTIQUE ÉGYPTE,

LU A LA SÉANCE PUBLIQUE DE LA SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS,
LE 8 MAI 1842.

N'aille au bal qui n'y voudra danser.

Quatrains du sieur de PIBRAC.

SUR LES

DANSES ET JEUX

EN USAGE DANS L'ANTIQUE ÉGYPTE (1),

Ils avaient à mon avis bien raison ces anciens, dont, quoique l'on dise, l'opinion conservera toujours une très-positive et très-haute valeur ; ils avaient, dis-je, bien raison de considérer la danse comme une dépendance immédiate de la musique; les modernes l'ont si bien senti, qu'en établissant les pouvoirs de ces deux filles de la nature, ils ont laissé à la musique une sorte de suprématie, de droit d'aînesse sur sa sœur, ne permettant même jamais à la cadette de se montrer seule en public,

(1) Ce morceau est tiré d'un travail très-étendu sur l'histoire de la musique et de la danse, que l'on espère livrer bientôt à l'impression.

malgré la fermeté de ses allures, qui est pour elle une condition d'existence, malgré les mille moyens de séduction qu'elle a en elle-même et dans ses aimables organes. En effet, il lui faut absolument l'appui de la musique, sa compagne inséparable, qui, toujours auprès d'elle, règle tous ses mouvements, l'excite, l'anime, la modère selon les idées qu'elle doit faire passer dans l'esprit des spectateurs, s'il est question d'une danse mimique, et maintient l'égalité et le juste rapport de ses mouvements s'il s'agit de la danse ballatoire. La chose est si vraie, et la présence de la musique comme aide de la danse si nécessaire, que l'imagination s'est habituée de fait à ne les séparer jamais. Pour avoir de la nécessité de cette union une preuve irrécusable et dont chacun puisse se rendre compte, il suffit de se boucher les oreilles en assistant à une danse quelconque, à un bal, à une scène mimique, tous ces mouvements qui intéressent par leur grâce, leur légèreté leur ensemble et leur à propos ne se montrent plus alors qu'insignifiants et ridicules. Pourquoi ? Parce que la musique n'est plus là pour tout régler : en cette occasion, quelque satisfait que soit le sens de la vue, l'ouïe veut l'être aussi ; il lui faut de gré ou de force entrer en part de jouissance. Le témoin d'une danse sans musique ressemble à un convive que l'on entourerait des mets les plus exquis et les plus abondants, et auquel on refuserait à boire.

Cette connexion des deux arts autorise donc le musicien à traiter la matière, sinon précisément *ex-professo*, au moins de la même façon qu'un peintre parle par exemple de la sculpture ou de la statuaire.

Il est d'ailleurs de nos jours si commun de parler de ce qu'on ignore, et la mode à cet égard paraît si bien établie, que ce serait presque se donner un ridicule de s'étendre en explications et en excuses sur un pareil sujet.

Du reste en recueillant ici quelques notions sur la danse et les jeux des anciens Égyptiens, on a eu surtout en vue de prouver que dans ce monde où nous croyons peut-être un peu trop facilement que tout change, le fond des choses reste presque toujours immuable, et que certains détails et accessoires, qui varient d'ailleurs à l'infini, se reproduisent plus souvent qu'on ne pense avec des analogies frappantes ; enfin que telles formes qui nous paraissent modernes, datent par fois des époques les plus reculées.

Ces vérités me semblent surtout applicables à la danse et aux jeux de l'Egypte.

En effet, quand on examine avec attention les monuments de cette antique contrée, la première réflexion qui se présente à l'esprit, c'est que les habitants du pays des Pharaons distinguaient comme nous deux sortes de danses, l'une *mimique*, ayant pour objet de représenter une série quelconque d'idées sans le secours de la parole et

par le seul moyen de postures et de gestes, différenciés selon les exigences du sujet et en raison du mérite des artistes ; l'autre purement *ballatoire*, qui consistait surtout en exercices de grâce et d'agilité, et dans laquelle le corps se mouvait en divers sens ; tandis que les pieds et les mains prenaient des positions convenues, d'où résultaient des pas ou changements de situation plus ou moins fréquents, plus ou moins rapides.

La mimique était préférée par les hautes classes, et l'on pense que les attitudes gracieuses, les gestes expressifs, les séduisants regards, les voluptueux sourires, essence ordinaire de cette partie de l'art, étaient fort agréablement diversifiés. On possède assez de monuments authentiques sur cette matière pour juger que ces sortes de danses avaient quelquefois, en Egypte, un charme que la Grèce même n'eût pas dédaigné, et remarquons bien qu'elles étaient fort anciennement connues, car on voit des représentations mimiques peintes sur des monuments qui remontent à 1450 ans avant l'ère vulgaire.

Il paraît que la danse faisait, chez les Egyptiens, partie des cérémonies du culte, et que cet art s'employait généralement pour honorer les dieux aux panégyries ou processions. L'on y voit en effet des hommes et des femmes marcher au son des instruments en prenant diverses attitudes; ils portent des branches d'arbres et plusieurs espèces de tambours servant à marquer la mesure.

On aurait tort de s'étonner de cette relation de la danse avec la religion d'ailleurs fort grave des Egyptiens, car ces réjouissances se faisaient selon toute probabilité en dehors du culte proprement dit et précédaient ou suivaient des cérémonies plus essentielles.

Des divertissements de même genre accompagnaient aussi les fêtes civiles, et répondaient au goût que toute la nation montrait pour ces amusants et innocents spectacles. D'ailleurs les riches, dans l'intérieur même de leur famille, faisaient exécuter des jeux de tous genres dans lesquels particulièrement la danse et la musique s'unissaient pour charmer leurs yeux et leurs oreilles. Quant aux gens moins favorisés de la fortune, ils s'efforçaient, selon leurs moyens, d'imiter les plus opulents. Les danses mimiques et ballatoires paraissent avoir été en usage chez les uns comme chez les autres, et à en juger par les monuments que nous connaissons, il semble que les postures bouffonnes, les attitudes grotesques ou ridicules n'étaient pas les moins goûtées. La musique allait toujours unie à ces amusements : la harpe, la guitare, la lyre, la flûte double et les tambours et cymbales de toute sorte étaient d'ordinaire les instruments consacrés à l'accompagnement des danses. Pour rendre le rhythme plus sensible, on y joignait fréquemment des battements de mains.

Dans la danse purement ballatoire, on remon-

naît que les attitudes des danseurs ressemblaient singulièrement à celles des temps modernes. Ainsi une peinture de Beni-Hassan, nous prouve de la manière la plus positive que cette figure que nous appelons *pirouette*, dans laquelle le danseur se tient sur une jambe et tourne rapidement sur lui-même, son autre jambe faisant angle droit avec celle qui porte à terre, était en usage à une époque fort reculée. Une peinture de Thèbes représente un personnage détaché du sol, dans une position qui semble indiquer qu'il vient de faire ou qu'il va faire le battement de jambes connu sous le nom d'*entrechat*.

Les ballets se formaient comme les nôtres de solos, de pas de deux, trois, quatre, etc. C'est ainsi que l'on voit un danseur solo exécutant des pas convenus, suivi parfois d'un certain nombre d'autres qui répètent ses postures. Les solos de ce genre étaient dansés, soit par des femmes, soit par des hommes. On voit aussi des danseurs ou danseuses appareillés deux à deux, puis ces couples former ensuite un ensemble; on se réunissait encore en nombre considérable, de manière à représenter de véritables chœurs ballatoires.

Une des figures les plus goûtées paraît avoir été un certain pas de deux, dans lequel les deux partners, habituellement hommes, s'avançaient l'un vers l'autre face à face; alors chacun se tenant sur un pied, exécutait une série de mouvements préalablement fixés, puis se retirait en

arrière dans une direction opposée, et enfin tous deux se prenant la main, tournaient vis-à-vis ou dos-à-dos. Quelquefois aussi les danseurs, se tenant sur un pied, frappaient la terre avec le talon de l'autre pied, en changeant alternativement de jambe. N'y a-t-il pas ici une analogie évidente avec la danse burlesque du polichinelle français ?

Les danseurs et danseuses jouaient souvent eux-mêmes la musique qui devait accompagner leurs pas ; dans les pas solos, c'était ordinairement de la guitare que l'on faisait usage, en d'autres cas on se servait de la photinge ou double flûte. Une peinture de Thèbes représente un pas de sept, dans lequel trois danseuses musiciennes fléchissent un genou, tout en chantant et marquant la mesure par des frappements de mains ; une de leurs compagnes les suit jouant de la double flûte, et derrière celle-ci, trois autres se tiennent debout exécutant des mouvements uniformes, attendant sans doute le moment de venir prendre la place des trois premières, qui les remplaceront ensuite à leur tour.

Il n'est pas douteux que, dans toutes ces danses le talent de mouvoir les mains avec grâce et convenance ne fût un des points les plus importants. L'art ne se bornait pas, ainsi qu'il arrive trop souvent chez les modernes, à la simple agilité des jambes, ou à la seule force du jarret. L'impor-

tance attachée à la partie du geste a été générale dans l'antiquité.

Les danseurs ne portaient d'autre vêtement qu'un simple caleçon ; quant aux danseuses, on les voit souvent vêtues d'une robe très-longue qui leur tombe sur les pieds ; elle est quelquefois serrée au-dessus des hanches au moyen d'une étroite ceinture formée de boules pareilles aux grains d'un chapelet ; les plis flottants de la robe laissent la liberté de suivre sous l'étoffe le mouvement des jambes. En d'autres circonstances, elles ont une courte jupe exactement semblable à celles que portent les danseuses de nos théâtres. Souvent les personnages dansants ornaient leurs bras et leurs têtes de guirlandes, de glands, de rubans, et particulièrement de ces mêmes boules enfilées dont on se servait comme de ceintures. La coutume d'enfiler des fruits secs et d'en faire des ornements, tels que colliers, bracelets, guirlandes, etc., et de danser avec tout cet attirail, existe encore en plusieurs lieux, et notamment à Naples, parmi les gens du peuple et les paysans, au jour des différentes fêtes si bien adaptées aux habitudes et au climat de ce beau pays. C'est surtout à la fête de Notre-Dame de l'Arc que l'on peut admirer ces parures naturelles, qui semblent avoir aussi leur part dans les réjouissances publiques : on accourt de tous côtés en pèlerinage à une église située derrière la montagne de Somà, l'un des flancs du Vésuve, et l'on en re-

vient chargé de pampres, de branches d'arbres, de fleurs et de fruits, dont on orne aussi les chevaux et les chars rustiques, hommes et femmes attachent de tous côtés à leurs habits des amandes de noisettes enfilées en chapelets ; on chante, on danse tout le long de la route, au son du tambourin, auquel se joint parfois la cornemuse et un instrument de percussion appelé le triquevarlacque. Il est pour le moins fort vraisemblable que cette fête se rattache à quelque cérémonie du paganisme. Nous connaissons tous l'admirable tableau que l'infortuné Léopold Robert a tiré d'une scène de cette fête, qu'il a su embellir de toutes les grâces et de toute la fraîcheur de son aimable et chaleureuse imagination.

Tous les exercices dont je viens de donner une idée, s'exécutaient à la cour des princes et chez les particuliers, servant ainsi à réjouir les amis de la maison en quantité de circonstances. Plusieurs monuments prouvent à quel excès ce goût était porté. Ainsi l'on voit des personnages traînés par des esclaves dans une sorte de chaise, précédée de danseuses ; on observe aussi dans une autre peinture, un individu porté en litière, devant lequel on exécute des tours d'adresse et de force. Au reste, il se pourrait que ces monuments annonçassent seulement une circonstance particulière et inusitée, telle que celle où un homme perclus des jambes se serait fait porter à un lieu de divertissement, ou bien encore le cas

où il aurait fait arrêter sa chaise pour être témoin de danses exécutées par quelque raison fortuite; enfin l'on peut n'y voir autre chose qu'une affectation de luxe et de magnificence, plutôt qu'un véritable goût pour l'art lui-même. C'est ainsi que dans nos temps modernes les riches créoles de l'Amérique espagnole conservèrent longtemps l'habitude de faire marcher quatre violons en avant du palanquin qui promenait leur fastueuse et oisive mollesse.

Les danses ci-dessus décrites n'étaient pas le seul plaisir pour lequel les Egyptiens montrassent un goût prononcé ; à la suite des repas surtout, ils se plaisaient à offrir aux convives des divertissements de toute espèce, tels que concerts de musique, tours de force et d'adresse, tours de gobelets et de prestidigitation, jongleries, etc.

C'est à une scène de ce genre que doivent être rapportées ces peintures où l'on voit des femmes se penchant en arrière seules ou deux à deux, et pliant le corps à la renverse de telle façon que leur tête vienne se poser sur la ligne de leurs pieds sans que ceux-ci quittent la terre. Xénophon a décrit un exercice usité en Grèce, tellement semblable à celui-ci, que l'on pourrait croire qu'il a eu sous les yeux la peinture égyptienne, qui à son époque avait plus de 1300 ans d'existence.

Un autre monument nous offre un exercice dans

lesquels les deux partners se trouvent face à face; l'un place sa tête entre les jambes de l'autre; ils se soulèvent ensuite alternativement, de telle façon que lorsque l'un est sur ses pieds, l'autre ait la tête en bas. C'est là, comme on le voit, un jeu que plus d'un d'entre nous aura pratiqué dans son enfance. Il en est de même de cet autre dans lequel nous voyons un équilibriste égyptien se tenir droit sur la tête, les pieds en l'air sans le secours des mains, et faire ce que nous appelons *la cheminée*.

Dans d'autres exercices d'adresse et de force, deux hommes placés côte à côte tenaient deux femmes par les mains, de telle sorte que les mains de chacune fussent entrecroisées avec celles des hommes; alors elles rapprochaient leurs pieds, abandonnaient leurs corps à la renverse, et tournaient dans cette position, tenues par les mains des hommes qui tournaient avec elles, comme si tout le groupe eût été posé sur le sommet d'un pivot.

La lutte paraît avoir été en Egypte spéciale aux militaires, et n'avoir servi ni d'exercice pour la jeunesse, ni de spectacle pour le public; elle différait d'ailleurs singulièrement dans ses principes de celle qui était usitée en Grèce. Mais les Égyptiens connaissaient et pratiquaient de la même manière que nous, quantité d'exercices et de jeux tels par exemple que les joutes sur l'eau. Ils s'exerçaient à la course, et nous voyons dans

l'histoire Sésostris, élevé avec les enfants nés en en Egypte le même jour que lui, ne recevoir de nourriture qu'après avoir parcouru un espace de cent quatre-vingts stades.

Ils s'appliquaient au tir de l'arc, visant au blanc, précisément comme nous le faisons.

Chez eux on rencontrait aussi des bâtonistes qui, dans les jeux de ce genre, se servaient de cannes tenues de la main droite, le bras gauche était garni jusqu'au coude d'une pièce de bois destinée à parer les coups de l'adversaire.

Un autre exercice consistait à lever des poids. Le corps que l'on voulait ainsi mouvoir, était pris à terre; on le soulevait à bras tendu ; on le portait au-dessus de la tête, et enfin on le remettait en place.

Dans d'autres peintures égyptiennes, on voit des personnages s'exerçant à planter des pointes ou couteaux dans une pièce de bois, au centre de laquelle est un point dont il s'agit d'approcher le plus possible. Pour augmenter la difficulté, l'on plaçait quelquefois des pointes qui, fixées aux extrémités de la pièce de bois, venaient se croiser dans le milieu où elles formaient un obstacle.

Le jeu si connu de la main chaude, celui de la *murra*, si répandu dans l'Italie méridionale, étaient familiers aux anciens habitants de l'Egypte, chez lesquels les tours de gobelets, de prestidigitation et de jonglerie étaient aussi fort en usage comme je l'ai déjà indiqué.

C'est aux Egyptiens que l'on doit l'invention du jeu de balle. Chez eux il n'était pas comme chez nous abandonné aux enfants du sexe masculin : une peinture fort intéressante de Beni-Hassan, nous prouve que les femmes s'y adonnaient aussi et le pratiquaient en diverses manières. L'une des plus singulières consistait dans la disposition suivante : il fallait être au moins quatre personnes ; deux joueuses, placées à distance convenue, montaient sur le dos des deux autres, et se lançaient successivement trois balles, qui devaient être sans interruption reçues et renvoyées jusqu'à ce qu'une d'elles tombât à terre ; la joueuse maladroite remplaçait alors celle qui avait servi de monture.

Il est à remarquer que dans cette manière de jouer, on ne poussait pas la balle par un coup de main qui la rechassât vers le côté d'où elle était partie, on se bornait à la saisir entre les doigts et à la renvoyer immédiatement. On a trouvé dans les tombeaux de Thèbes des balles servant à l'exercice qui vient d'être décrit ; leur diamètre est de soixante-seize millimètres ; elles sont couvertes de peau et remplies de son comme les nôtres ; la peau en est taillée en côtes, qui se réunissent sur un même axe aux deux extrémités, ainsi qu'il se pratique encore aujourd'hui.

Cet exposé dans lequel on a cherché à grouper quelques faits intéressants, prouve de la manière la plus évidente que les anciens habitants

de l'Egypte avaient des danses fort semblables aux nôtres, et qu'ils connaissaient une foule d'amusements que l'on s'étonne, au prime abord, de trouver si anciens; et en vérité l'on éprouve quelque plaisir à voir d'antiques et graves personnages occuper leur enfance à ces mêmes jeux qui font encore le charme de la nôtre. Mais si les Egyptiens se plaisaient aux mêmes divertissements que nous, il faut nous féliciter d'avoir, en bien des occasions, considéré les arts sous un point de vue tout autre qu'ils ne le faisaient. En effet, ces peuples si sensibles en apparence aux charmes de la danse et de la musique, tenaient si peu de compte des artistes qu'ils ne les distinguaient pas des simples artisans, reléguant les uns et les autres dans la dernière classe de la hiérarchie sociale. Or l'on sait que les individus faisant partie de cette dernière classe, étaient par cela seul déclarés incapables de tout emploi public, et devaient forcément adopter le métier ou la profession de leurs ancêtres; il s'ensuivait que fort souvent les arts n'étaient point cultivés par instinct, par goût, par suite de dispositions naturelles, mais uniquement par nécessité.

Une autre conséquence de la classification des artistes, c'est qu'il n'existait en Egypte personne qui cultivât les arts en simple amateur; on se serait cru déshonoré si l'on eût soi-même pratiqués ces exercices dont on aimait tant à repaître ses yeux et ses oreilles. Il faut se féliciter que les

Grecs n'aient point à cet égard adopté les idées égyptiennes ; ils avaient l'intelligence trop vaste et l'esprit trop éclairé pour ne pas considérer la musique et la danse comme des professions on ne peut plus honorables pour les artistes qui s'y adonnaient, et comme une récréation utile et agréable pour ceux qui s'en faisaient un amusement. Chez eux tout citoyen pouvait, sans dérogation, chanter, danser, jouer des instruments ; les éléments de ces arts étaient une partie essentielle de l'éducation de l'homme distingué, et les personnages les plus respectables, Epaminondas et Socrate, par exemple, ne craignaient pas de s'y adonner.

Voyez aussi quelles furent les conséquences de l'idée que les Egyptiens et les Grecs se faisaient des beaux-arts. Chez les premiers, le goût fut purement individuel ; on avait de la musique et des danses pour soi et chez soi, au moyen d'artistes que l'on méprisait et que l'on se procurait moyennant salaire. Chez les Grecs, au contraire, toute la population semble être artiste ; c'est pour cela que de bonne heure nous voyons chez eux ces belles institutions de jeux publics, ces concours de chant, de poésie, d'exercices gymnastiques de tout genre, où l'on accourt de toute part et que chaque ville reproduit sur une petite échelle ; là il est déshonorant pour tout homme bien élevé d'être étranger aux arts consolateurs de la vie, tant à ceux qui ont pour but d'élever

l'âme, qu'à ceux dont l'objet est de fortifier le corps. C'est dans cette manière de voir et dans la délicieuse imagination des Grecs qu'il faut rechercher la source de tant de belles inventions auxquelles il n'était pas donné aux Egyptiens d'atteindre. Ceux-ci n'ont jamais eu rien qui ressemblât à ces brillantes représentations dramatiques où les arts se donnent rendez-vous pour charmer, ravir, enivrer les spectateurs : ces institutions admirables ne pouvaient prendre naissance que sur le sol fécond de la Grèce, y briller promptement du plus vif éclat, puis de là se répandre et se transmettre d'âge en âge, et servir encore après plusieurs siècles à inspirer le talent et le génie. Telles ces plantes nées dans un terrein que la nature et les soins de l'homme ont rendu merveilleusement fertile, sous l'influence d'un soleil protecteur, elles arrivent bientôt à maturité, et leurs premières pousses, soigneusement entretenues, ne tardent pas à offrir une abondante récolte de fleurs et de fruits, source intarissable d'une éternelle reproduction.

NOTICES

SUR

JACQUES TRITTO,

VINCENT BELLINI

ET

NICOLAS ZINGARELLI.

Pieriis pollent studiis multoque redundant
Eloquio.

CLAUDIANUS, *In consulatum Probini et Olybrii*, v. 150.

AVERTISSEMENT.

Ces trois *Notices* sont disposées ici selon l'ordre chronologique du décès des personnages qu'elles concernent et non pas d'après la date de leur composition.

La notice relative à Jacques Tritto, postérieure de dix-sept ans à sa mort, est du commencement de 1841.

Celle qui a Bellini pour objet, peut être considérée plutôt comme une *Étude* que comme une simple *Biographie*; écrite en 1838, elle fut publiée dans la *Gazette musicale de Paris* (nos 19 et 20; 13 et 28 mai). On en traduisit dès lors des extraits dans quelques journaux italiens, et depuis M. Louis Picchianti, mon ami et mon confrère à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, en donna en 1841, dans cette ville, une version italienne complète et rectifiée d'après les corrections manuscrites que je lui avais communiquées.

Quant à la notice sur Zingarelli, elle parut au moment de la mort de ce compositeur dans la *Revue universelle*, journal qui n'eut que trois mois d'existence; mais divers journaux d'une constitution plus solide la reproduisirent. M. Miel voulut quelque temps après lui faire l'honneur de l'insérer dans les *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*, mais au lieu de l'offrir telle qu'elle était, il y ajouta du sien, que je trouvai de trop, non que M. Miel ne soit un littérateur fort distingué, mais c'est que j'aime mieux être présenté aux lecteurs comme je suis; le fard ne me va point, quelle que soit la main qui l'applique; aussi ai-je désavoué dans le temps les mutilations et modifications que l'on s'était avisé de faire contre mon gré.

M. R. Liberatore a publié à Naples, dans les *Annali civili del regno delle due Sicilie* (vingt-huitième cahier, novembre

1837), une *Nécrologie* de Zingarelli ; il a pu recueillir sur les lieux des renseignements qui m'étaient inconnus et dont j'ai tiré parti dans la réimpression que je publie aujourd'hui ; M. Liberatore a bien voulu citer mon travail avec éloges, et lui a fait le plus grand honneur en traduisant littéralement les passages où j'appréciais le mérite de son illustre compatriote.

Ces trois notices sont du reste indépendantes entre elles ; je les ai réunies, parce que l'un des trois compositeurs dont je parle était élève des deux autres, et que tous les trois, nés dans le royaume des Deux-Siciles, appartenaient à l'école napolitaine, naguère encore si célèbre, et qu'il est si triste de voir aujourd'hui déchue de son antique splendeur.

I.

JACQUES TRITTO.

Jacques Tritto, dont le véritable nom était *Giacomo di Turitto* né à Altamura, province de Bari, dans le royaume de Naples, était fils d'un négociant de cette ville. La perte des registres paroissiaux et communaux, arrivée lorsque la cité fut saccagée en 1799, laisse une incertitude sur la date précise de sa naissance, qu'il a lui-même constamment ignorée; il savait seulement qu'il avait vu le jour en 1735 ou 1736. Il fut amené à Naples à l'âge de onze ans, par un de ses cousins-germains, l'archi-prêtre Jean di Turitto, qui le plaça au Conservatoire de la *Pietà de 'Turchini*. Ce fut dans cet établissement que l'on prit l'habitude

de l'appeler Tritto, nom qu'il adopta lui-même depuis. Il s'adonna d'abord à l'étude du violoncelle, et devint en peu de temps le plus habile de sa classe. Il étudia ensuite le contrepoint sous le célèbre maître Pascal Caffaro, élève et sectateur de Leo, et non sous Nicolas Fago, surnommé *il Tarentino*, comme le dit par erreur la *Biographie universelle* (1). Ses progrès en ce genre ne furent pas moins rapides; bientôt il se plaça au premier rang parmi ses condisciples. Dès cette époque, il composa un grand nombre de pièces pour l'église, la chambre et le théâtre, et il acquit une grande réputation d'habileté dans ces trois genres. Aussi à peine était-il sorti du Conservatoire, qu'il y rentra en qualité de professeur, et fut le successeur de Nicolas Sala, dans sa place de premier maître de contrepoint.

Cependant Tritto avait, comme je viens de le dire, trouvé plusieurs occasions de donner des marques de son talent comme compositeur. Caffaro, vieux et malade, demanda au roi Ferdinand I la permission de se faire remplacer par son disciple chéri, ce qui lui fut accordé. En conséquence, Tritto exerça gratuitement les fonctions de maître de la chambre du roi, tant que dura la maladie de Caffaro, et quelque temps encore après la mort de celui-ci; ses fonctions consistaient à diriger les concerts et à composer au besoin les

(1) Publiée par Michaud, tome LVI, p. 559.

morceaux de musique spéciaux que le roi, la reine et autres grands personnages de la cour chantaient entre eux ; heureux temps pour les souverains où il leur était permis de ne s'occuper que de plaisirs et de beaux-arts ! Cependant Caffaro ayant cessé de vivre en 1787, un maître justement illustre, Jean Paisiello, arriva de Russie muni de puissantes recommandations de l'impératrice Catherine et de la cour de France, et se présenta pour occuper la place dont Tritto se trouvait alors chargé par intérim, après en avoir plusieurs années rempli les fonctions; le nouveau venu fut nommé; mais le roi accorda au pauvre intérimaire une pension de 180 ducats (765 francs). Le retour de Paisiello à Naples, laissait un emploi vacant à la cour de Pétersbourg, Tritto fut invité et pressé de devenir le successeur de celui qui l'avait lui-même remplacé auprès de Ferdinand I. Cette mutation aurait alors pu sembler un simple échange ; mais son caractère timide, son affection pour sa famille, et peut-être aussi la crainte de ne pouvoir supporter le climat rigoureux de la Russie déterminèrent son refus.

Ce fut vers cette époque qu'il fut chargé de la direction de *S. Carlo*, alors administré pour le compte du roi. On lui avait de bonne heure proposé d'écrire pour le théâtre *Nuovo* et pour celui des *Fiorentini*, sur lequel, à cette époque, on jouait des opéras, Tritto s'y refusa longtemps; se sentant plus de goût pour l'opéra sérieux, il aurait voulu

composer pour S. Carlo, ce qui n'était pas possible, puisqu'une ordonnance royale défendait de représenter sur cette vaste scène les ouvrages de tout maître qui n'aurait pas encore acquis la réputation d'excellent compositeur. La nécessité de subvenir aux besoins de sa famille, le décida enfin, et il écrivit successivement pour le théâtre Neuf trois farces, c'est-à-dire trois opéras en un acte : *il Principe riconosciuto*, *la Marinella* et *la Scuola degli amanti*, qui obtinrent un grand succès; le dernier de ces ouvrages fut donné pendant une année entière, sans jamais cesser d'attirer la foule.

Tritto fut appelé à Rome, et telle fut la réussite des opéras qu'il écrivit en cette ville que, pendant dix années consécutives, il fut chargé de composer un ouvrage pour la saison du carnaval. Ceux qui furent le plus favorablement accueillis, avaient pour titre : *I raggiri scoperti* et *Cesare in Egitto ;* le premier excita un tel enthousiasme qu'après la première représentation, le compositeur fut reconduit en triomphe entouré des personnages les plus distingués et des principaux musiciens de la ville, et suivi de jeunes gens qui portant des torches et des flambeaux, accompagnaient sa marche des plus flatteuses acclamations. Le *Cesare in Egitto* fut si bien reçu, qu'il fallut immédiatement le reproduire à S. Carlo, où l'accueil ne fut pas moins favorable. Il en fut de même de l'opéra d'*Apelle e Campaspe*, composé à Milan pour le théâtre de la *Scala*.

Parmi les opéras qu'il écrivit pour les théâtres de Naples, les plus dignes d'être mentionnés sont: *Artenice*, *Ginevra di Scozia*, *gli Americani*, donnés à San-Carlo; *le Vergini del sole*, au Fondo; *la Prova reciproca*, aux Fiorentini; *il Cartesiano fantastico* et *le Nozze in garbuglio*, au théâtre Nuovo. Il est à remarquer que, lors de l'ouverture du théâtre dit de *Monsieur*, en 1789, la première pièce représentée par la troupe italienne de ce théâtre, fut le *Vicende amorose* de notre compositeur.

Le nombre total des compositions théâtrales de Tritto, s'élève à plus de cinquante, et pas une n'éprouva ce qu'on appelle une chute. C'est donc sans aucun fondement que l'on a dit (1) qu'il n'avait pas été heureux au théâtre; la réputation de l'auteur égala presque dans son pays celle des Guglielmi, des Paisiello et des Cimarosa, mais il faut avouer qu'elle ne se répandit pas dans les pays étrangers comme celle de ces illustres maîtres. Cependant ses ouvrages mériteraient encore aujourd'hui d'être étudiés attentivement par les élèves qui ne bornent pas leurs travaux à lire la musique du jour; ils y trouveraient d'excellents morceaux d'ensemble, dignes assurément de leur être offerts pour modèles; c'est surtout dans ces morceaux que l'on remarque le caractère du talent de Tritto. Un fait fort intéressant pour l'histoire de la musique dra-

(1) *Biographie universelle* (Michaud), t. XLVI, p. 560, article signé DE ANGELIS.

matique, c'est que ce maître a été le premier qui ait introduit l'usage des *finals* dans les opéras sérieux ; on en a fait honneur au célèbre Piccinni, qui en effet fit représenter le premier ouvrage où était introduit un final presque en même temps que Tritto, mais cependant huit jours plus tard ; évidemment les deux compositeurs avaient conçu la même idée chacun de son côté, ou bien l'un avait eu connaissance du projet de l'autre ; mais, dans l'impossibilité d'établir à cet égard les droits respectifs, le fait de l'antériorité de représentation fait pencher la balance en faveur de Tritto, sans assurément que pour cela la gloire de Piccinni ait quelque chose à y perdre.

Quoi qu'il en soit, Tritto n'avait pas voulu se borner à cultiver la musique scénique, il n'obtint pas moins de réputation comme compositeur de musique sacrée, et l'on connaît de lui plus de quarante œuvres, tels que *messes*, *psaumes*, *motets*, etc. Les plus remarquables sont une messe à huit voix réelles et deux orchestres ; deux messes brèves ; un *Dixit*, un *Beatus vir* et un *Credo* à cinq voix et orchestre, un *Miserere* à cinq voix, avec accompagnement de violes et basses. Les deux messes brèves furent écrites pour la chapelle royale de Naples, car à la mort de Paisiello, le vieux roi Ferdinand s'était souvenu de son ancien maître de la chambre, et l'avait nommé maître de la chapelle palatine, charge qu'il occupa jusqu'à sa mort.

Il n'avait jamais cessé d'être employé comme

professeur, car lors de la conquête de Naples par les Français, le Conservatoire de *Santa Maria dell' Oreto* (et non de Loreto, comme on a pris la mauvaise habitude d'écrire) fut réuni à celui de la *Pietà de' Turchini*, et l'on nomma, pour diriger ce collége unique, une commission composée de Fenaroli, Paisiello et Tritto. Au bout de deux ans, le premier, chargé d'années, demanda sa retraite; le second, menacé d'apoplexie, ne tarda pas non plus à se retirer, et le dernier demeura ainsi, pendant plusieurs années, seul directeur du *Collége royal de musique*, qui avait été transféré dans le monastère de San-Sebastiano, où il resta jusqu'à ce que ce vaste local fut rendu, non aux anciens propriétaires, mais donné aux jésuites, que l'on savait bien avoir la conscience assez facile pour ne se faire aucun scrupule de l'accepter ; quant au collége, il fut transporté à San-Pietro-a-Majella, ancien couvent de Célestins, où il est encore aujourd'hui.

Cependant on voulait fixer à Naples le célèbre auteur de *Giulietta e Romeo*, en lui donnant dans son pays une position convenable. Tritto fut victime de cet arrangement : il avait alors droit à la retraite, ayant quarante années de services non interrompus; mais l'attachement qu'il avait pour les élèves confiés à ses soins l'emporta sur son juste mécontentement, et il consentit à conserver sous le nouveau directeur la place de premier maître de contre-point qu'il garda jusqu'à sa mort, formant un grand nombre d'élèves. On compte

parmi les plus célèbres : Farinelli, Ciuffolotti, Paganini, Orlandi, Manfraci, Raimondi, Mercadante, Bellini, Ricci, Conti, son fils Domenico, son neveu Costa, etc.

Sur la fin de sa vie, Tritto publia deux ouvrages de didactique musicale, l'un composé de *Partimenti*, ou Basses chiffrées, sur lesquelles l'élève doit poser l'harmonie (1), et un autre où sont exposés les *Principes du contre-point et de la fugue* (2). Ces deux ouvrages sont surtout précieux en ce qu'ils nous transmettent la doctrine de l'école de Leo, qui se trouvait, comme l'on sait, en opposition avec celle de Durante, opposition qui s'était continuée dans la personne de leurs élèves : du reste, la division des deux écoles n'avait pour point contesté qu'une perfection plus ou moins complète dans la conception et dans l'expression des pensées mélodiques et harmoniques. L'école de Leo favorisait surtout une harmonie riche et imposante ; celle de Durante croyait que l'on devait tout sacrifier à obtenir une cantilène correcte et limpide dans chacune de ses parties ; la première autorisait des licences que rejetait la seconde ; mais combien l'école jugée

(1) *Partimenti e Regole generali per conoscere qual numerica dar si deve a varj movimenti del Basso, dedicate a sua maesta Ferdinando I.* Milano, in-folio jésus.

(2) *Scuola di Contrappunto ossia Teorica musicale dedicata a S. M. Ferdinando I.* Milano, in-folio, jésus.

alors irrégulière paraîtrait aujourd'hui rigoureuse à la plupart de ceux qui cultivent la composition ! C'est que, dès que l'on a commencé à s'affranchir des règles, on les trouve bientôt toutes incommodes ; on n'y voit plus que des entraves ; on s'imagine que la pratique de l'art sera plus facile parce que l'on recule les bornes de la carrière ; mais le plus souvent on agit comme un homme qui s'imaginerait courir plus vite parce qu'il aurait un champ plus vaste devant lui : hélas ! il ne ferait que se lasser et s'épuiser plus promptement.

Pour revenir aux ouvrages didactiques de Tritto, nous devons avouer que le texte de ses traités est faible et insuffisant, surtout peu méthodique et mal ordonné ; c'était le défaut commun à toute l'ancienne école de Naples; on raisonnait peu, mais on agissait de tact, et l'on produisait d'admirables ouvrages ; c'était là tout ce que le public demandait : aujourd'hui l'on raisonne beaucoup mieux ; professeurs et élèves, c'est à qui débitera sur l'art musical les plus magnifiques pensées, les plus brillantes théories ; c'est à qui exposera la méthode d'enseignement avec le plus de lucidité; mais là finit tout, on produit peu ou rien, et c'est ou jamais l'occasion d'appliquer le mot de l'Évangile, qui dit que l'*on connaît l'arbre par ses fruits*.

Si les écrits didactiques de Tritto ne sont pas irréprochables, sa vie privée peut être considérée

comme un modèle à offrir à tous les pères et à tous les maris. Il eut de ses deux femmes dix-huit enfants, sans parler de cinq fausses-couches; il pourvut à l'éducation de cette nombreuse famille, et après avoir établi plusieurs de ces membres, il se trouvait encore sur les bras onze filles avec un seul garçon. On sent qu'il lui eût été difficile, en pareille situation, d'amasser une fortune; il rencontrait dans l'affection de ses enfants chéris une compensation à l'aisance qui lui manquait; aussi ce bon père les aimait-il tous tendrement, et il ne se serait jamais permis le moindre divertissement auquel sa famille n'aurait pas pris part.

Tritto avait un mètre quatre-vingt-six centimètres, et cette haute taille était encore relevée par l'aspect imposant de sa personne, par sa carnation vermeille, par sa belle chevelure blanche bouclée, et qui ne cessa pas jusqu'à sa dernière heure d'être des plus abondamment fournies; il n'était ni gras ni maigre, et jouit constamment d'une santé des plus robustes; il ne se servit jamais de lunettes, et mourut sans qu'il lui manquât une seule dent. Il cessa de vivre le 16 septembre 1824, âgé par conséquent de 88 ou 89 ans; sa maladie ne fut connue des médecins que lorsqu'elle avait atteint une période qui la rendait irremédiable; l'état de son corps était tel, que l'on déclara qu'il aurait pu vivre encore dix ans si l'opération de la pierre, qui était le véritable

mal dont il était attaqué, eût été pratiquée à temps.

Son caractère était fort simple et fort doux ; aussi eut-il beaucoup d'amis auxquels il fut toujours dévoué ; il était religieux sans bigotisme, et plein de philanthropie et d'indulgence pour tout le monde. Peu d'hommes furent aussi laborieux que Tritto ; il passait, chaque jour, sept heures à donner ses leçons aux élèves du collége de musique ; il en consacrait deux chez lui, l'après-dinée, à ses élèves particuliers ; diverses occupations le tenaient ensuite hors de chez lui jusqu'à ce qu'il rentrât pour souper ; il faisait alors conversation avec quelques amis, puis se remettait au travail et composait jusqu'à minuit. Telle était chez lui l'habitude de ce genre de vie, qu'étant octogénaire il ne s'en était pas départi, et qu'il ne le quitta qu'une année avant sa mort. Une telle assiduité explique la facilité qu'il avait acquise pour découvrir les moindres imperfections d'une composition musicale qui lui était soumise, et sur laquelle il semblait à peine avoir jeté un coup-d'œil, ne faisant en apparence que la feuilleter avec rapidité, mais expliquant, après l'avoir refermée, les passages qui l'avaient choqué ou dont il était satisfait, et citant de souvenir les traits de mélodie ou d'harmonie sur lesquels il avait à faire des observations. Sa mémoire était d'ailleurs prodigieuse ; il se souvenait des moindres circonstances relatives aux personnes qu'il avait connues, et

cette puissante facilité à se rappeler le passé ne l'abandonna jamais, non plus qu'une parfaite clarté dans les idées, et une netteté extrême dans la manière de les exprimer ; en un mot, on peut dire qu'il fut jusqu'à la fin aussi robuste d'esprit que de corps.

Quoique la réputation de Tritto n'ait pas eu autant de retentissement que celle de plusieurs de ses contemporains, il n'en a pas moins bien mérité de l'art, surtout par les élèves qu'il a formés pendant sa longue et laborieuse carrière. C'est lui qui clôt, avec son successeur Zingarelli, la liste des maîtres des anciens conservatoires de Naples, écoles admirables d'où sont sortis tant de talents de premier ordre, écoles qu'il a été bien facile de détruire, mais qu'il ne semble pas si aisé de remplacer. Et si ces sources de l'art doivent encore se rouvrir, si les terres qu'elles fertilisaient autrefois ne sont que momentanément frappées de stérilité, n'est-ce pas une raison de hâter autant qu'il est en nous l'instant où elles doivent reparaître, en recueillant le plus grand nombre de documents possible sur ce qu'elles étaient autrefois, sur les artistes qui les ont honorées, sur les principes qui ont fait leur gloire et leur ont mérité d'illustres souvenirs dans l'histoire de la musique ? Ce sont des filons précieux dont on a perdu la trace et que l'on ne doit pas se lasser de rechercher, en pratiquant sans cesse des fouilles et en poussant au plus loin les excavations.

Si au contraire tout espoir est perdu, si la tournure actuelle des esprits ne les porte plus vers l'art musical avec la même ardeur, ou du moins si cette ardeur a complétement changé de caractère, si les gouvernements et les peuples sont troublés et détournés par les préoccupations de l'avenir et même du présent, s'il faut renoncer actuellement à revoir les temps heureux où les grandes disputes du jour n'avaient pour objet que la littérature et les beaux-arts, ce n'est qu'une raison de plus aux yeux de ceux qui aiment ces jours fortunés où l'art régnait sans partage, de rassembler tout ce qui peut donner de justes idées sur une telle époque, en faire regretter les avantages, en faire désirer, et, qui sait? peut-être en préparer le retour.

C'est ce qui m'a décidé à réunir ici en forme de *notice* ces renseignements sur Giacomo Tritto, recueillis dans les fréquents entretiens que j'ai eus en ces derniers temps avec son fils, Domenico Tritto, artiste fort estimable lui-même, et rédigés d'après les documents qu'il a bien voulu me fournir.

II

VINCENT BELLINI.

Il est peu de personnes que la musique n'intéresse à un degré quelconque, et le plus souvent par des causes dont elles ne sauraient elles-mêmes se rendre compte. En général, les amateurs, contents d'une jouissance fréquente et facile, s'inquiétent fort médiocrement de savoir, avec exactitude, en quoi consiste leur plaisir, d'où il naît, de quoi il dépend : le plus ordinairement, il en est de même des musiciens, et les plus versés dans le mécanisme de l'art s'appliquent rarement à en étudier l'histoire, à en suivre la marche, à en observer les mouvements, les progrès, les déviations;

soit manque de volonté, soit manque de temps, on ne s'attache qu'à l'actualité, on semble ignorer qu'il y a eu des compositions musicales avant celles qui nous charment aujourd'hui, et, à cet égard, la préoccupation du jour est telle que l'on perd de vue, au bout de quelques années, tout un corps d'idées et de faits auquel les historiens de l'art doivent ensuite rendre une existence factice à force de recherches et de conjectures. Il peut donc être utile de consigner le plus tôt possible, dans les dépôts où il soit facile de les retrouver, tous les documents qui offrent à cet égard quelques lumières, et qu'il est aisé à des contemporains de rassembler. Si ces renseignements n'évitent pas aux futurs historiens de l'art certaines recherches toujours nécessaires, ils en diminuent la difficulté, et les empêchent de s'égarer dans un pays dont la carte n'est plus à leur disposition.

Personne, que je sache, jusqu'à ce jour, ne s'est avisé de tout ce qu'avait eu de singulier la courte apparition de Bellini sur la scène lyri-dramatique; personne n'a recherché les causes des succès obtenus pendant cette brillante carrière sitôt terminée; enfin, l'on ne s'est point occupé de l'influence que pourrait exercer sur l'art en général, et plus spécialement sur la musique théâtrale, le système de ce compositeur. Toutes ces questions méritent cependant d'être attentivement observées, car, de leur examen il résulte évidemment que la réussite de Bellini a été un véritable phénomène musical : on y voit, pour la première fois, un artiste rejeter, de prime abord, la plus grande partie des moyens

et des ressources que les travaux de ses devanciers l'ont mis à même d'employer : il semble que tout cela lui soit inconnu ; on démêle pourtant que ce n'est ni par ignorance ni par mépris qu'il néglige de mettre en œuvre tant de matériaux utiles qui paraissent être à sa portée ; c'est tout simplement dans la crainte que les outils dont il se sert ne viennent à se briser ou à s'émousser, s'il en fait usage pour travailler certaines matières qui n'ont jamais passé par ses mains.

Bellini ressemble assez à un peintre qui, sans y être obligé par la situation des jours, par les localités, ou par toute autre considération, préférerait exécuter toutes ses compositions dans le genre monochrome. Ce système, il ne s'en est départi en rien d'essentiel pendant un espace d'environ dix années, qui ont embrassé sa carrière musicale, et durant lesquelles il a obtenu des triomphes à peu près incontestés et légitimes à beaucoup d'égards.

La plupart des biographes placent la naissance de Vincenzio Bellini au 28 septembre 1804 ; d'autres la retardent jusqu'en 1808. Des renseignements plus exacts, pris sur les lieux mêmes, nous apprennent qu'il était né le 1^er^ novembre 1802, à Catania, ville située au pied de l'Etna, et construite sur les laves éteintes de cet immense volcan. Sa mère se nommait Agathe Ferlito : Rosario Bellini, son père, était un musicien fort médiocre, et l'on en peut dire autant de son grand-père, qui pourtant avait été élève du célèbre Piccinni. Ce fut celui-ci qui dirigea les premiers pas du jeune Vin-

cent, car Rosario ne destinait point son fils à suivre sa profession ; il le réservait, disait il, pour une *plus noble carrière*. Heureusement, cette idée fut abandonnée, et l'on obtint qu'il fût envoyé à Naples aux frais de la commune pour y étudier la composition. En conséquence, il entra au collége de musique en 1819. Son application et l'aménité de son caractère ne tardèrent pas à lui faire obtenir une place gratuite dans cet établissement, héritier des attributions, mais non pas de la gloire des anciens conservatoires napolitains.

Avant d'aller plus loin, ne négligeons pas de citer un fait bien honorable pour la ville de Catane, et que l'on voudrait voir souvent imité. Lorsque les succès de Bellini l'eurent classé parmi les compositeurs célèbres de l'époque, le conseil communal de la ville vota unanimement une pension, non à Bellini, dont on regardait avec raison la fortune comme assurée, mais à son vieux père, pour le récompenser d'avoir donné un homme illustre à son pays. Un tel procédé est empreint d'une délicatesse simple et antique qui réjouit le cœur.

Les premières études de Vincenzio semblèrent n'avoir aucun but déterminé ; il montrait de bonnes dispositions, mais une capacité médiocre : aussi, étudia-t-il le chant et divers instruments sans faire, comme exécutant, de notables progrès. On ne le remarqua au milieu de la masse des élèves, que lors de ses premiers essais de composition. Il travailla d'abord pendant deux ans

avec Giacomo Tritto. A la mort de celui-ci, Bellini passa dans la classe de Zingarelli qui paraît l'avoir souvent négligé, le trouvant paresseux et inappliqué, et lui reprochant, par-dessus tout, sa manière d'écrire superficielle et incorrecte, qui, selon le vieux maître, *ne pouvait le conduire à rien*. C'était s'exprimer d'une manière bien absolue, et l'auteur de *Romeo* avait ici le tort assez ordinaire aux professeurs âgés, de ne considérer l'art que sous une seule face et de confondre le style et l'imagination.

Ce furent sans doute les boutades de Zingarelli qui donnèrent à Bellini l'idée d'imiter Rossini, qui, pour se délasser des leçons sévères de son maître, le savant contre-pointiste Stanislas Mattei, avait imaginé de mettre en partition des quatuors de Haydn et de Mozart, et au moyen de cet utile et facile exercice s'était acquis un talent d'orchestration si remarquable. Il n'est pas douteux que, si Bellini eût donné suite à un tel travail, il n'eût bientôt amené d'heureux résultats; mais l'opération matérielle de la mise en partition d'un quatuor ou d'une symphonie ne laisse pas que d'être pénible et d'avoir un côté fastidieux. Bellini ne pouvait jamais conduire la besogne bien loin, et quelqu'un de ses camarades, plus patient copiste que lui, venait à son aide pour l'achever; de sorte que ce travail, qui aurait pu être si fructueux, fut en somme presque perdu pour son instruction.

On a prétendu que Bellini avait été chassé du Conservatoire par Zingarelli, précisément pour

s'être adonné au travail dont je viens de parler ; cette opinion n'a aucun fondement. Bellini, tout au contraire, pendant les dernières années de son séjour au collége royal de musique, devint *maestrino* dans l'établissement, ce qui correspond à ce que nous appelons *répétiteur*.

On demeure étonné, en classant chronologiquement les œuvres de notre auteur, de voir ses premières compositions consister en pièces instrumentales ; on a de lui jusqu'à quinze ouvertures ou symphonies ; j'ai eu l'occasion d'examiner deux ou trois de ces morceaux : ils ne sont pas même d'une satisfaisante médiocrité. Tout porte à croire que Bellini reconnut lui-même que ce genre ne lui convenait pas ; car, dans la plupart de ses opéras, il s'est mis tout à fait à l'aise sous ce rapport, en se dispensant de faire précéder sa première scène du morceau instrumental connu sous le nom d'*ouverture*. Il eut pour excuse de ce procédé, d'ailleurs fort commode, l'indulgence du public qui n'exigea rien de lui à cet égard, et l'essai malheureux de l'ouverture de la *Norma*, où il offre le spectacle d'un faible enfant se consumant en impuissants efforts pour atteindre un point qui, placé hors de sa portée, semble s'éloigner de lui chaque fois qu'il en approche. Nous saisirons cette occasion pour remarquer qu'une telle méthode n'est point du tout à imiter ; l'usage de réduire les ouvertures à une simple introduction de quelques mesures n'est excusable qu'en un bien petit nombre de cas. Tout

homme de goût aura toujours de la peine à se contenter des raisons dont on peut étayer ce système; outre que c'est, comme dit Choron (1), s'en tirer à trop bon marché, une ouverture ainsi conçue, c'est-à-dire composée seulement de quelques accords, ne répond nullement à l'idée que l'on doit se faire d'une pièce de ce genre; elle trompe l'attente de l'auditeur et ne prépare pas suffisamment son esprit à entendre l'ouvrage qu'elle précède et qui semble alors n'être plus qu'un corps sans tête.

Toutefois, cette manière est préférable à ces ouvertures sans plan, sans suite et ordinairement sans idées, que l'on entend si souvent de nos jours. Elle vaut même mieux que l'ouverture en pot-pourri qui n'a un véritable mérite que lorsqu'elle est traitée par une main très-habile et lorsque le fond des idées est par lui-même intéressant. Des compositeurs justement célèbres ont remis en vogue ce dernier système, et la troupe des imitateurs n'a pas manqué de les suivre dans cette route longtemps battue avant eux. Nos vieux pères applaudissaient les ouvertures de la *Belle Arsène* et du *Déserteur;* nous avons applaudi les ouvertures de la *Gazza ladra,* du *Freischutz,* de *Zampa,* et je n'ose pas dire qu'eux et nous ayons eu tort. Le seul inconvénient qui en résulte, c'est que l'ignorance, la médiocrité, la paresse, imitent des écarts que l'on pardonne au génie. Les mélodies des opéras qui

(1) *Principes de composition des écoles d'Italie,* liv. VI.

viennent d'être nommés, ont toutes des types si marqués, elles sont si réellement enfantées et façonnées dans le moment d'enthousiasme, en même temps elles se détachent tellement des pièces vulgaires, qu'il a bien été permis aux compositeurs, qui avaient tant fait pour la pièce elle-même, de se borner à présenter, dans leur ouverture, un résumé bien enchaîné et bien harmonisé de ce qu'ils avaient imaginé de plus saillant. Malheureusement, les excellentes ouvertures de Rossini, de Wéber, de Hérold, ont donné naissance à ces misérables niaiseries que l'on entend si souvent depuis quelques années; à ces plates et mesquines conceptions instrumentales, formées de pas redoublés ou de galops, accompagnées de grands éclats d'instruments de cuivre, avec grosse caisse et cymbales, véritable musique de barbares incapables de sentir et d'analyser le beau, et, ce qui est pire que le reste, barbares à préjugés et à prétentions.

Les quinze symphonies dont nous avons parlé ne sont pas les seules productions de la jeunesse de Bellini. On a de lui trois messes et une douzaine de psaumes; toute cette musique sacrée a été écrite pendant son séjour au collége, car les *maestrini* ont l'avantage de faire exécuter leurs compositions ecclésiastiques dans les diverses églises de Naples, où ils sont appelés les jours de fête. Ce fut à la même époque que notre auteur publia plusieurs petits morceaux pour flûte, clarinette, piano, etc.

Toutes ces compositions, empreintes d'une facilité fort négligée, annonçaient le peu d'instruction de leur auteur, sans offrir rien qui s'écartât notablement des formes reçues. Néanmoins ces ébauches donnaient des espérances et furent favorablement accueillies, la bienveillance des amateurs étant naturellement encouragée par le caractère aimable de Bellini, et l'affection que lui portaient ses camarades.

Ce ne fut qu'au moment où il sortit du Conservatoire qu'il fut possible d'entrevoir son avenir. L'opérette d'*Andelson e Salvina*, donné en 1825 sur le petit théâtre du collége royal, lui fit de nombreux partisans au moment même où un autre succès lui procurait l'avantage de débuter dans la carrière dramatique avec un éclat inusité.

Il existe à Naples, en ce qui concerne les relations du collége royal de musique avec les théâtres un usage fort louable et, selon moi, fort bon à imiter; s'il l'a été quelquefois, ce n'a pu être que par suite d'accommodements et de conventions réciproques, tandis qu'à Naples il a, pour ainsi dire, acquis force de loi, et aucun *impresario* n'oserait trouver un prétexte pour s'y refuser.

Voici en quoi consiste cet usage : le plus considéré des *maestrini*, quelque temps avant sa sortie du collége, reçoit, pour la mettre en musique, une cantate qui, au plus prochain *gran gala*, sera chantée par le théâtre de San-Carlo. On appelle jours de *gala* certains jours de l'année où se célèbre soit

la fête, soit l'anniversaire de naissance d'un membre de la famille royale. D'autres époques sont aussi consacrées par l'usage pour ces sortes de solennités. Il y a *gala* et *gran gala*. Le jour d'un *gran gala*, le théâtre San-Carlo, l'un des plus beaux et des plus vastes de l'Europe, est éclairé par des milliers de bougies; toute la famille royale est présente et occupe une vaste loge qui laisse apercevoir non-seulement chacun de ses membres, mais encore tous les grands officiers de la cour, debout, derrière eux, et se perdant en échelons dans le fond de la loge; les plus belles toilettes resplendissent dans les sept rangs des loges, portés en quelque sorte par l'immense cordon de spectateurs non assis qui ceint le parterre et occupe, en avant du mur circulaire, les places de ce que nous nommons les baignoires; les banquettes des files les plus apparentes sont occupées par le corps des officiers de tous les régiments présents à Naples, revêtus de leur grand uniforme. Vu de la scène, l'aspect de la salle ainsi ornée de décorations vivantes a vraiment quelque chose de magique. Il faut remarquer que l'effet des grandes représentations, dans nos théâtres, ne saurait en donner une juste idée en raison de la différence de construction. Disposées en amphithéâtres et coupées par des lignes non interrompues de galeries, nos salles offrent un coup d'œil mieux gradué, mieux ménagé, plus nuancé; mais elles n'ont pas cet aspect éblouissant que présente, aux

jours de *gran gala*, le théâtre San-Carlo, dont les rangs de loges disposés perpendiculairement et séparés par une multitude de lustres, ressemblent à une muraille de feu et de pierres précieuses au milieu de laquelle on apercevrait, par places et un peu en arrière, d'innombrables vitraux enrichis des peintures les plus variées et les plus magnifiques.

Tel est le public, telle est la salle qui doit avoir les prémices de l'essai dramatique du *maestrino*. Ce jour-là, en raison du plaisant usage qui a donné aux souverains le droit de décider en matière de goût, décisions que le public se permet fréquemment d'infirmer ou même de casser, à Naples comme ailleurs, il n'est permis de manifester aucune opinion avant que le roi se soit prononcé. Au reste, il est bien rare qu'à la première exécution de la cantate du jeune maître, Sa Majesté soit assez distraite pour ne pas donner à propos ou non quelque marque d'encouragement bientôt imitée par le public. Si le souverain se trouve en cette occasion d'accord avec son peuple, et qu'il n'ait fait que donner libre cours à la manifestation générale, tout marche à merveille, et le musicien peut dès lors prétendre à être *prophète dans son pays*. Cette bonne fortune échut à notre Bellini; sa cantate d'*Ismene* fut si favorablement reçue, que Barbaja, directeur du théâtre, homme d'expérience et doué d'une pénétration toute particulière, sentant qu'il avait épuisé tout le suc des plus belles com-

positions de Rossini, n'hésita pas à faire écrire par le jeune auteur un opéra pour le grand théâtre de de San-Carlo; faveur bien rarement obtenue par un commençant, même lorsqu'il est élève et enfant de la ville. Par une bizarre fatalité, ce premier opéra devait être le seul que Bellini écrivit pour la cité à laquelle il devait son éducation et son existence musicale.

Sans précisément annoncer le système adopté depuis par le compositeur, l'opéra de *Bianca e Gernando*, donné le 30 mars 1826, s'écartait déjà de la manière mise à la mode par Rossini, mais seulement d'une façon en quelque sorte négative. Ou je me trompe fort, ou la nouveauté des morceaux consistait ici dans la faiblesse de l'harmonie et de l'orchestration bien plutôt que dans la création de chants d'une forme et d'une couleur nouvelles. C'est une singularité tout à fait extraordinaire, que le début de Bellini et ses premiers succès se constatent par des pas faits à reculons. Toutefois l'on y rencontre un quatuor fort remarquable auquel on pense que Zingarelli a dû mettre la main; ce qui est certain, c'est que rien de pareil en ce genre ne s'est montré depuis dans les opéras de Bellini.

Quoi qu'il en soit, la réussite de ce premier opéra valut à notre jeune Sicilien l'honneur d'être appelé à Milan pour y écrire son second ouvrage destiné au théâtre de la Scala. Ainsi, ses débuts eurent lieu sur les deux plus illustres scènes de l'Italie, dans les deux villes où l'on fait le plus de

dépenses pour la musique dramatique, où les chanteurs sont les mieux choisis, où enfin l'auditoire a plus qu'en d'autres lieux la réputation d'être fin connaisseur.

Bellini arriva d'emblée à ces deux théâtres, où presque aucun compositeur n'est appelé sans avoir fait ses preuves sur des scènes de second ordre. Ce bonheur ne vint pas seul : ce qui n'était arrivé à aucun compositeur depuis l'époque de Métastase, il eut la fortune de le rencontrer. Au lieu d'un de ces fabricants de *libretti*, qui, depuis plus d'un demi-siècle, inondaient l'Italie de productions plates, usées, dépourvues de goût, de style et d'invention, Bellini trouva dans M. Felice Romani un poëte correct, élégant, instruit, judicieux, capable de guider sa marche par des conseils utiles que le musicien sut entendre et comprendre. M. Romani parut deviner sur-le-champ la portée de Bellini; il vit au premier coup d'œil que, pour être apprécié du public, son talent devait être montré sous une face unique qu'il fallait éclairer d'une vive lumière, en laissant le reste se perdre dans l'ombre. Il trouva que le hasard l'avait uni à un musicien privé de toute instruction historique et littéraire, n'ayant qu'une connaissance assez imparfaite du mécanisme de son art, mais doué d'une sensibilité instinctive et tout disposé à profiter de ses avis.

M. Romani avait sans doute remarqué que les *libretti* récemment écrits pour Rossini, sans être plus estimables que les autres, quant au style,

avaient du moins cet intérêt de situation et cette rapidité d'action qui se rencontre, à un si haut degré et par des causes si différentes, dans plusieurs de nos mélodrames et de nos vaudevilles ; il s'était aperçu que, depuis un certain temps, les chanteurs italiens étaient devenus plus habiles acteurs, et que le public s'était insensiblement habitué à ne plus séparer l'intérêt dramatique du mérite d'exécution vocale ; enfin, il savait que les Italiens d'à présent n'étaient pas plus que leurs pères insensibles aux charmes d'une versification élégante et harmonieuse. Ce fut d'après ces considérations qu'il écrivit le libretto du *Pirata*. Cette pièce fut représentée au carnaval de 1827 ; la musique n'obtint le premier jour qu'un succès incertain, mais elle se releva le lendemain, et jouit dès lors d'une vogue qui dure encore aujourd'hui. Le principal rôle était confié au premier ténor de l'Italie, à l'excellent Rubini : il est presque inutile de dire qu'il fut admirablement rendu ; le chanteur avait compris le musicien, comme celui-ci avait compris le poëte.

L'association de Bellini et de M. Romani avait paru trop avantageuse à l'un et à l'autre pour qu'ils songeassent à se séparer ; ils écrivirent deux ans plus tard, toujours pour la Scala de Milan, *la Straniera*, représentée le 14 février 1829, et qui fut le triomphe et à la fois la fin anticipée du talent d'une cantatrice française, M^me^ Méric-Lalande, qui se plaça dans son rôle à une hauteur où elle n'a ja-

mais pu arriver depuis. Plus heureux que son interprète, et fort de ses succès antérieurs, Bellini, dans cette pièce, fixa son système, ne cherchant plus à en dissimuler les parties faibles et sentant que tel qu'il était il suffisait pour mériter les applaudissements du public.

Dans le cours de la même année, Bellini, toujours en société avec M. Romani, donna pour l'ouverture du nouveau théâtre de Parme, *Zaira*, qui n'obtint aucun succès. Il n'y a que ses partisans outrés qui aient cherché à expliquer cette chute par des intrigues de coulisses ou de tout autre genre; la suite montra que ce non-succès n'était que le résultat naturel de la faiblesse de l'ouvrage.

En effet, Bellini s'étant rendu à Venise, en 1830, pour mettre en scène un de ses anciens ouvrages, le concours de diverses circonstances lui fit demander par l'impresario s'il ne pouvait donner quelque chose de nouveau : le portefeuille du musicien n'était pas riche, il n'y trouva que sa *Zaira*. M. Romani ayant été également prié d'ouvrir le sien n'y rencontra que son libretto de *Romeo e Giulietta* dont il ne fit à peu près que changer le titre. Les *Capuleti ed i Montecchi* parurent sur la scène le 12 mars 1830. Comme la *Zaira* était absolument inconnue à Venise, Bellini put à son aise en adapter les airs à la nouvelle pièce sans cesser de mériter les éloges des admirateurs de la couleur locale qui ne prirent pas garde que la scène avait été transportée de l'Asie en Europe; à cet égard leur

perspicacité resta en défaut. Quoi qu'il en soit, les *Capuleti* furent assez bien reçus, mais on connaissait la musique de *Romeo et Giulietta*, écrite quelque temps auparavant par Vaccai, et la supériorité de certaines parties de son ouvrage avait laissé des souvenirs fâcheux pour Bellini. On concilia tout en formant une sorte de *pastiche* du travail des deux compositeurs, et, ainsi arrangée, cette pièce a été depuis représentée avec un grand et légitime succès sur plusieurs théâtres. Au reste, le rapprochement est tout à l'avantage de Vaccai, puisqu'il présente ce que celui-ci a écrit de plus remarquable, tandis qu'il n'offre que ce que Bellini a donné de plus faible. Les deux compositeurs se trouvent ici dans la situation de deux habiles cavaliers dont l'un monte un magnifique coursier habitué à la main de son maître, tandis que l'autre, n'ayant à sa disposition qu'un cheval efflanqué et mal dressé, peut à peine se maintenir sur les arçons. Les chœurs de la pièce de Vaccai méritent d'être étudiés, ils sont vraiment d'une grande beauté; quant au dernier duo que tout le monde connaît, c'est un des chefs-d'œuvre de la scène lyrique; les mélodies y sont si pathétiques, si entraînantes, l'affreuse situation des deux amants y est peinte avec des couleurs si vives, si frappantes, et en même temps les ressources de l'art y sont si heureusement mises en œuvre, qu'il est impossible de rien concevoir au delà : c'est tout à fait la perfection. Si l'auteur eût écrit un plus grand nombre de pareils morceaux, sa place dans

les fastes de la musique serait marquée fort au-dessus de Bellini.... et de beaucoup d'autres.

La *Sonnambula*, jouée en mars 1831, à Milan, sur le théâtre Carcano, fut accueillie avec enthousiasme. Dans cet opéra le musicien donne libre cours à ses idées mélodiques; il les offre avec plus de suite et d'abandon, comme s'il savait d'avance que la faveur de l'auditoire leur est acquise et qu'il n'a rien à risquer à cet égard.

Cependant, malgré ces succès interrompus par une seule chute, les compositions de Bellini n'échappaient pas à la critique. Il avait d'abord contre lui ce peloton d'amateurs qui se retrouve en tout pays et que dans le langage vulgaire on appelle *jugeurs* ou *épilogueurs*. Comme d'ordinaire, il ne sortait de la bouche de ces messieurs que des reproches vagues et généraux, qui ne précisent rien et ne prouvent autre chose, de la part de ceux qui les expriment, sinon le désir de passer pour s'y bien connaître et pour n'accorder pas légèrement un suffrage auquel, eux surtout, attachent un grand prix. Bellini aurait pu tenir peu de compte des observations de ce genre, mais il lui en venait d'autres plus fondées de la part de musiciens ou amateurs instruits qui lui reprochaient non-seulement la pauvreté de son orchestre, mais encore des négligences, de l'incorrection, de la monotonie. Peut-être, disait-on, Bellini a-t-il raison de simplifier les accompagnements, de raréfier les effets, de rejeter diverses combinaisons instrumentales; mais encore

ne devrait-il pas réduire continuellement les formes d'un orchestre de cent musiciens à la mesquine proportion d'un accompagnement de guitare ; peut-être fait-il bien de ne pas suspendre l'intérêt de l'action par de longs développements dans les morceaux de chant, mais encore un comédien-chanteur a-t-il le droit d'exiger, pour ses tirades mélodiques, plus de seize ou vingt mesures. Il n'a peut-être pas tort, ajoutait-on, de ménager les morceaux d'ensemble, d'abord, parce qu'il est mal habile à en agencer les parties, et ensuite parce que d'autres compositeurs en ont plus d'une fois abusé ; mais encore ne voudrait-on pas que, dans une scène où tous les personnages se trouvent intéressés, un ou deux seulement se fissent entendre, et que les autres demeurassent, bras croisés et bouches closes, comme s'ils n'étaient là pour rien.

Dans la *Norma*, écrite à Milan et représentée au théâtre de la Scala le 26 septembre 1831, Bellini tâcha de répondre à ces justes critiques. *Norma* est, selon nous, le chef-d'œuvre de l'auteur. Quoique sa contexture harmonique ne place pas cet ouvrage bien haut, il n'est pas indigne d'estime sous ce rapport ; ses airs sont suffisamment développés, les chœurs sont écrits avec soin et quelquefois même avec élégance. Mais ce qui donne à cette composition un rang élevé parmi celles de l'auteur, c'est que les qualités particulières qui distinguent Bellini s'y présentent dans leur plus vif éclat : on y re-

marque à chaque instant cette manière de sentir pleine d'intelligence, cette expression simple et juste de l'idée du poëte, et, de plus, une certaine élévation de style que le compositeur n'avait pas encore rencontrée, et qu'il ne devait plus retrouver depuis. Nous verrons, dans un instant, que le mérite très-réel de la *Norma* fut encore merveilleusement relevé par l'inimitable talent d'une délicieuse actrice, de cette jeune et infortunée Marie Malibran, qui devait à peine survivre une année au compositeur et mourir plus jeune que lui, et comme lui à l'apogée de sa gloire.

Bellini n'écrivit rien durant le cours de l'année 1832, il voulait revoir sa patrie et ses amis : il se rendit donc d'abord à Rome, puis à Naples et en Sicile. Partout il reçut l'accueil que méritaient ses talents et son caractère ; à Catane, on donna un concert en son honneur ; toutes les bouches répétaient le nom et les airs du nouveau maître qui avait su se créer un style à lui propre ; jamais novateur n'avait obtenu des succès moins contestés, jamais les acclamations, compagnes des triomphes, n'avaient retenti avec plus d'ensemble et d'unanimité.

Telles étaient les dispositions du public lorsque Bellini se rendit à Venise, et donna, pour le carnaval de 1833, l'opéra de *Beatrice di Tenda* qui fut joué au théâtre de la Fenice et assez froidement reçu : cet ouvrage s'est un peu relevé depuis, mais en général il est faible. A la vérité, quelques mor-

ceaux, parmi lesquels l'introduction doit surtout être citée, ne sont pas très-inférieurs aux belles scènes de la *Norma*. Toutefois, le mérite de ces parties ne saurait faire partager l'opinion de Bellini lui-même, qui regardait cet ouvrage comme ce qu'il avait fait de mieux. Un travers assez ordinaire aux compositeurs et aux poëtes, c'est de se montrer mauvais juges de leurs propres travaux, et de témoigner de la prédilection pour les productions où ils sont restés inférieurs à eux-mêmes : c'est ainsi que dans certaines familles, les parents portent parfois une affection plus particulière à des enfants mal conformés de corps et d'esprit.

Le peu de succès de la *Beatrice* fut bientôt oublié; il était réservé à Bellini d'obtenir un honneur fort rare jusqu'à lui, et qui devait puissamment contribuer à sa fortune et à sa réputation.

Les entrepreneurs parisiens, las des succès douteux de diverses pièces empruntées aux théâtres de la Péninsule, et ne pouvant plus alimenter leur scène des seuls opéras de Rossini, résolurent de faire écrire un ouvrage expressément pour le théâtre Italien de Paris; ils s'adressèrent naturellement au compositeur le plus en vogue en Italie : Bellini fut mandé pour écrire la musique des *Puritani di Scozia*.

Avant de commencer cet ouvrage, qui devait être le dernier, il voulut, comme l'avait fait avant lui Rossini, étudier le goût des Parisiens, et ne négliger aucun des moyens d'obtenir leurs suffrages;

il y réussit par suite d'une application dont il sentait la nécessité, et qui lui fournit les ressources nécessaires pour donner à son nouvel opéra un cachet particulier qui le différenciait jusqu'à un certain point de ses compositions antérieures. Les efforts du musicien, admirablement secondés par ceux des meilleurs chanteurs lyriques de l'époque, furent couronnés du plus beau succès. Nommé chevalier de la Légion d'honneur, Bellini reçut du gouvernement français les marques de distinction les plus flatteuses. Le directeur de l'Académie royale de Musique prit avec lui des arrangements pour un opéra français : il devait, après l'avoir mis en scène, retourner dans la ville qui avait applaudi à ses premiers succès, et composer un autre ouvrage pour le théâtre San-Carlo, quand une mort prématurée vint terminer sa courte et brillante carrière. La constitution de Bellini avait toujours été délicate; le travail obstiné auquel il se livra pour la composition des *Puritani*, peut-être le changement de climat, de régime et d'habitudes, peut-être aussi un peu trop de goût pour le plaisir; telles furent les causes qui précipitèrent la fin de ses jours. On avait souvent craint qu'il ne fût attaqué de phthisie; il paraît cependant que ce fut une maladie intestinale qui le conduisit si rapidement au tombeau. Il mourut le 23 septembre 1835, dans le joli village de Puteaux, situé sur les bords de la Seine, à 4 kilomètres de Paris; il s'y était établi pour échapper aux pertes de temps inséparables de

l'excessif fracas de cette active capitale. Un service magnifique pour le repos de son âme fut célébré dans l'église des Invalides, le 2 octobre suivant. La plupart des musiciens de tous les pays, qui trouvent à Paris l'un des principaux centres de leur art, y assistèrent, et la tristesse, peinte sur tous les visages, témoignait assez les regrets qu'inspirait la fin si peu attendue du jeune et illustre compositeur.

Le caractère de Bellini fut toujours honnête et bienveillant; sa physionomie était des plus agréables; sa taille moyenne et bien prise; il avait les cheveux blonds, et ses yeux bleus respiraient la douceur et la sensibilité; en un mot, l'aspect habituel de son visage annonçait cette douce mélancolie de l'âme, rêve perpétuel d'un bonheur inconnu qui semble se reproduire dans plusieurs des morceaux qu'il a écrits.

Si l'on veut bien déterminer le caractère spécial de ses compositions, on ne doit pas craindre de généraliser; car, à l'exception de ses deux premiers opéras, que l'on ne cite que pour mémoire, il n'a eu véritablement qu'un seul genre qui commence au premier ouvrage écrit sur un libretto de M. Romani, et ne change plus. Les différences assez notables que l'on remarque en rapprochant la *Norma* et les *Puritani* de ses autres pièces, ne sont pas assez importantes pour constituer ce que l'on appelle une *manière*.

On ne saurait bien se rendre compte de la nature

de talent de notre auteur, ou, pour parler comme les journaux, de son *individualité artistique*, sans reporter ses regards sur la situation de la musique scénique en Italie, lors de ses premiers débuts dans la carrière lyri-dramatique. Essayons, avec toute la brièveté possible, de présenter une idée de cet état.

Les compositions de Rossini avaient fait, pendant quinze ans, les délices de l'Italie d'abord, puis de l'Europe; elles étaient répétées par toutes les bouches, et commençaient, en conséquence, à ne plus paraître si souvent sur la scène. Les ouvrages qui les avaient remplacées n'offraient, à bien peu d'exceptions près, que des imitations faibles et décolorées, dans lesquelles se montraient à découvert le défaut d'invention, la mesquinerie des formes, le manque de rapport des proportions. Comme il arrive toujours, on reproduisait sans cesse ce que tout praticien peut aisément imiter; on se parait d'habits taillés sur le même patron que ceux du musicien pezarais, on se gonflait pour les remplir, on s'efforçait de prendre son allure, et tout le mouvement que l'on se donnait pour y parvenir conduisait tout au plus, selon l'expression de Molière, *à tousser et cracher comme lui* (1). Il résultait de là des scènes et des chants sans portée, sans couleur et même sans intention; le tout accompagné d'un orchestre bruyant, et traité d'après des

(1) Molière, *Femmes savantes*, acte II, scène I.

combinaisons si connues, que toute personne douée de quelque mémoire et habituée à fréquenter le théâtre, pouvait sans peine les prévoir à l'avance et les annoncer presque à coup sûr. On eût dit que les formules rossiniennes avaient été *stéréotypées*, et que chacun des compositeurs que nous désignons en possédait les *clichés*. L'abus, à cet égard, était arrivé à un tel degré, que tout ce que l'on pouvait substituer à un si déplorable système semblait devoir être accueilli avec faveur. L'homme de génie avait ouvert une nouvelle route, il l'avait tracée avec une puissance d'exécution capable de tout vaincre, et l'avait parcourue avec un éclat éblouissant ; ses prétendus successeurs s'y étaient rués tous ensemble ; ils l'avaient battue en tous sens, et avec si peu de précaution qu'ils en avaient détérioré la construction hardie, mais, parfois, peu solide ; et, s'enfonçant de plus en plus dans les ornières que leur pesant équipage y avait creusées, ils avaient fini par y demeurer embourbés.

Peu de temps avant l'arrivée de Bellini à Milan, de jeunes compositeurs, partis de Naples après un légitime succès, s'étaient tristement fourvoyés comme les autres. Le poëte Romani les montra du doigt à Bellini, et les lui fit remarquer se débattant péniblement contre le dégoût du public : il développa en même temps à ses yeux la ligne qu'il s'était tracée pour la composition de ses libretti, ligne toute différente de celle qu'avaient adoptée ses prédécesseurs ; il lui proposa de la suivre de

compagnie. Bellini était fort peu instruit ; mais comme il avait beaucoup de sensibilité, il comprit aisément que l'association d'un poëte habile offrirait une compensation aux parties que la faiblesse de ses études harmoniques laissait défectueuses. Il pensa donc qu'une musique dont le principal mérite consisterait dans la juste expression des sentiments, et dont l'effet se lierait immédiatement à celui des paroles et s'identifierait en quelque sorte avec celles-ci, pourrait être goûtée d'un public depuis longtemps étourdi, assourdi et presque absorbé par cette multitude de combinaisons instrumentales qui, mises en œuvre par d'inhabiles et mercantiles mains, avaient fini par n'être plus que du bruit.

Quant à la forme particulière qu'il essaya de donner à ses mélodies, voici peut-être comment il chercha ses inspirations. Le séjour de Naples ne lui avait pas fait perdre le souvenir des jolis airs de sa patrie, de ces charmantes chansonnettes siciliennes, dont les paroles écrites dans le dialecte du pays ont un caractère si naïf, si gracieux, si original, et sont d'autant meilleures dans leur genre, qu'elles sont composées par des hommes qui n'ont aucune teinture de l'art, incapables d'écrire leurs idées, mais qui chantent et composent comme ils parlent, c'est-à-dire par tradition.

Pour écrire ses opéras, Bellini paraît s'être mis dans la position de ses compatriotes, tout en abandonnant ses inspirations aux sentiments exprimés

par le poëte : c'était rentrer dans le système de l'ancienne école française, et même, à considérer la chose en général, de la nouvelle. Étudia-t-il les maîtres français avant d'être venu à Paris, je n'en sais rien ; mais j'affirmerais volontiers que non, et, si l'espace ne s'y refusait pas, je n'aurais pas beaucoup de peine à rassembler des preuves à l'appui de mon opinion.

Ses idées ainsi fixées, Bellini se mit au travail avec ardeur, et réussit aussi bien que le comportaient ses facultés. Deux choses lui manquaient pour que son succès fût complet et que sa place fût marquée parmi les compositeurs de premier ordre et chefs d'école : une manière de sentir plus élevée et des études plus fortes et plus solides.

Voyez, en effet, en quoi consiste le principal mérite de ses idées mélodiques : dans une pensée unique de huit, de quatre, de deux mesures, qui ne recevra, le plus ordinairement, ni complément ni développement ; elle restera nue, isolée, sans autre point d'appui et de jonction que les paroles qui l'ont inspirée ; elle n'aura ni nuances, ni gradations ; elle ne sera ni sublime, ni pompeuse ; quelquefois même on pourra lui trouver de la trivialité ; mais tous ces défauts, elle les rachètera par une qualité inappréciable, la justesse, la vérité. L'expression musicale, chez Bellini, ne vous apparaîtra que ce qu'elle est réellement en lui-même ; quel que soit le personnage qui doive rendre son idée, le musicien ne saura jamais l'empreindre

d'un grand caractère; il ne veut grossir ni sa voix, ni celle de ses héros. Cette pensée musicale, qui est tout pour lui, il vous la donne telle qu'elle est, telle qu'elle s'est offerte d'abord, et telle qu'il l'a sentie; il vous faut la sentir comme lui, et vous croiriez qu'elle vous appartient, car le compositeur ne l'a séparée de vous que par un cristal transparent, qui, sans lui apporter la moindre altération, sans la grossir ni l'amoindrir, la laisse simplement briller de son propre éclat.

Chez notre compositeur, cette pensée primitive est tout un air, toute une scène, tout un acte, j'allais dire toute une pièce. Il ne lui en faut pas plus pour captiver le spectateur; son expression est si simple et si naturelle, qu'elle peut être saisie de tout le monde. Est-elle livrée à un artiste doué d'un bon sentiment, et dont la corde expressive peut vibrer à l'unisson de celle du compositeur; l'expression fournie par celui-ci se prête aisément à devenir touchante et même sublime, uniquement parce qu'elle est juste et vraie.

Prenez au hasard quelqu'une de ces pensées devenues populaires, telles que *Vieni tu meco, o misera! Sopra il sen la man mi posi, Prendi l'annel ti dono, Norma de' tuoi rimproveri, In mia mano al fin tu sei*, et plusieurs autres; et, pour peu que vous ayez d'âme, essayez de les chanter en y mettant un peu d'intention. Je vous plains si vous n'en sentez pas le mérite.

La phrase expressive dans les compositions de

Bellini, peut souvent se comprendre de différentes manières, selon la façon de sentir de chacun : il s'agit de saisir la bonne. Je veux, à ce propos, citer un fait qui m'est personnel ; il m'a singulièrement frappé, et l'impression m'en est toujours restée. Devenu presque italien par l'habitude, les relations et un séjour prolongé dans la Péninsule, je connaissais nécessairement tous les ouvrages de Bellini ; je n'y avais trouvé d'abord que des ariettes agréables, mais peu dignes d'une scène sur laquelle Rossini avait étendu ses gigantesques proportions. A force d'entendre ces ariettes, je remarquai que le talent particulier de Bellini consistait surtout à trouver en style sérieux cette pensée que Grétry savait si bien trouver dans le style comique. Mais ce ne fut que lors de l'apparition de la *Norma*, que je pus me rendre bien compte de cette expression et de l'effet tout particulier que produisaient sur les Italiens les créations de Bellini, effet dont ils semblaient ne pas soupçonner l'origine. J'avais entendu plusieurs fois la *Norma*, mais toujours, quant au rôle principal, par des cantatrices assez médiocres. Quand la pièce en était à la scène où Norma fait introduire Licinius dans le temple, et lui dit ces mots : *In mia mano al fin tu sei* (1), je cherchais à m'expliquer pourquoi la mélodie si simple que le compositeur a mise sur ces paroles excitait dans le public et en moi-

(1) Enfin tu es en mon pouvoir.

même une émotion que je m'efforçais de repousser comme étant hors de propos ; comment se fait-il, me disais-je en y réfléchissant, que cette phrase, si rebattue et si nécessaire dans le tour mélodique des compositions, qu'il est presque impossible d'écrire un morceau de musique d'une certaine étendue sans en faire usage, comment se fait-il qu'elle me fasse impression, même tout en étant médiocrement rendue? Ce fut la célèbre Marie Malibran (depuis madame de Bériot) qui se chargea de me l'expliquer, lorsqu'elle joua ce bel ouvrage sur le théâtre San-Carlo, à Naples. La dernière cantatrice que j'avais entendue avant elle était la Ronzi-de-Begnis, qui, bien que dès lors un peu usée, n'était assurément pas sans mérite, mais dont le genre de talent s'alliait mal avec le système de Bellini. Elle chantait dès le commencement cette scène avec beaucoup de force, en sorte que l'intérêt s'évanouissait à l'instant ; elle ne possédait point cette philosophie du chant devenue désormais indispensable aux chanteurs qui aspirent aux premiers rangs, aujourd'hui que l'on n'a plus occasion d'entendre les types inimitables du chant parfait, et que l'on ne connaît plus toutes ces mélodieuses délicatesses auxquelles les castrats avaient accoutumé les oreilles des Italiens. Cette philosophie du chant, unie à un organe admirable et à une grande facilité, faisait le fond du talent de la Malibran ; aussi était-ce surtout dans les scènes pathétiques qu'elle excitait les plus vifs transports. Je la vois encore, au moment

de cette scène terrible, approcher lentement de la rampe, lever ses yeux si éloquents, si expressifs, sur son interlocuteur, croiser ses beaux bras, et, avec cet accent concentré de fureur qui ne permet de parler qu'à demi-voix, lui dire ces effrayantes paroles : *In mia mano al fin tu sei*, sans ajouter à l'idée du compositeur le moindre ornement, la plus légère appoggiature. Lorsque je l'ouïs pour la première fois, un éblouissement subit me fit perdre tout de vue, et je n'entendis plus une parole de toute cette scène, mais je restai pénétré de la vérité profonde de cette déclamation notée dont un accent convenable avait subitement ennobli l'apparente trivialité; Bellini venait de m'être révélé, et ses succès n'étaient plus une énigme pour moi. Je dus reconnaître depuis lors que son principal mérite consistait à savoir trouver une mélodie déclamée qui, dans chaque air, se marie avec la pensée du poëte : dès qu'il a rencontré des interprètes capables de comprendre et de rendre ses intentions dont il ne présente jamais que la forme matérielle, il produit sur son auditoire une impression irrésistible, il en est le maître, il peut l'entraîner où il veut.

Il faut convenir, du reste, qu'à cet égard comme à tant d'autres, Bellini s'est trouvé singulièrement favorisé par les circonstances qui, dès ses premiers pas dans la carrière, l'ont placé entre un librettiste homme de goût et les plus habiles chanteurs de l'époque. Il est incontestable qu'il doit beau-

coup à ceux-ci, et il serait ridicule de n'en pas convenir. Croit-on, par exemple, que si les *Puritani* nous fussent arrivés d'Italie avec la seule recommandation d'un succès au delà des Alpes, et eussent été confiés, à Paris, à une troupe médiocre, ils eussent obtenu un si brillant succès? je ne le pense pas, et il me semble que c'est l'exécution irréprochable de cet ouvrage, de bien loin inférieur à la *Norma*, qui l'a placé si haut dans l'opinion des amateurs, peu inquiets de s'enquérir d'où partait cette espèce de fascination qui arrachait leurs applaudissements. Un artiste, habitué à se rendre compte de ses sensations, cherchera vainement une pensée musicale dans la caballette du duo des deux basses; il n'entendra et n'applaudira que la voix et le talent de Lablache et Tamburini. Dans l'air du ténor, dans la polonaise du soprano, il sentira que son émotion vient du chant de Rubini et de Juliette Grisi, et qu'en somme l'opéra des *Puritani* est en général faible d'invention : on sent à chaque instant que l'auteur, voulant se déprendre de ses habitudes, a enfanté péniblement : à la vérité, il a mis plus de soin dans l'agencement des diverses parties; son orchestre est plus travaillé, et l'on s'aperçoit qu'il n'a rien négligé pour satisfaire un public quelquefois sévère. Mais, de tant de précautions utiles au moment où elles sont prises, la postérité n'en tient aucun compte, et l'on peut affirmer qu'il est fort probable que si Bellini eût vécu et persisté dans le système qu'il pa-

raissait vouloir adopter, ses succès eussent été en décroissant. L'armure d'Achille, sans ajouter à la valeur de Patrocle, causa sa défaite.

Les incorrections abondent dans les compositions de Bellini ; son orchestre est d'une maigreur, d'une stérilité qui ne peut s'excuser que par des enthousiastes. Ce défaut s'explique aisément d'abord par l'impuissance bien évidente du compositeur, venue, comme nous l'avons dit, du manque de bonnes études. Mais une autre cause doit modérer nos regrets à cet égard ; en effet, si ces mélodies expressives qui ont décidé les succès de Bellini se fussent montrées moins nues, moins isolées, elles auraient perdu tout leur charme, elles auraient paru vulgaires comme les accessoires dont on les aurait entourées. Il eût fallu, pour bien faire, que Bellini eût été capable de se créer lui-même un système d'orchestration analogue à son système de chant déclamé ; mais il n'était pas assez habile harmoniste pour cela. Comme mélodiste, il mérite aussi de graves reproches ; car, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, s'il offre d'abord une idée heureuse, il l'abandonne sur-le-champ ; à peine a-t-il exposé sa pensée mélodique, qu'il ne sait plus où il va : le voilà errant à l'aventure jusqu'à ce qu'il retrouve le moyen de ramener son motif, qui se remontre toujours sans aucun nouvel artifice capable de réveiller l'intérêt. Il ne comprend aucunement l'effet vocal du trio, du quatuor, etc. ; ces beaux ensembles qui abondent dans les partitions

de Rossini et que l'on retrouve encore quelquefois chez ses imitateurs, ne se rencontrent jamais dans les ouvrages de notre auteur. Ainsi que nous l'avons vu, il se dispense sans façon d'écrire des ouvertures; ses morceaux sont parfois hachés, écourtés et ordinairement mal ménagés; ses parties chantent bien en général, mais d'une manière trop peu variée et trop vulgaire.

Bellini n'est donc ni grand mélodiste ni grand harmoniste, mais il possède un mérite qui lui est propre et qui a fait tous ses succès, celui d'une expression simple, juste, claire et précise. Pour retrouver en Italie des compositeurs qui aient adopté un semblable système, il faut remonter presque à l'enfance de la musique dramatique, dont les premiers essais furent inspirés par une pensée analogue à celle de Bellini et de M. Romani. Cette pensée se développa en France et y devint dominante; on s'attacha dans ce pays à la vérité de déclamation; en Italie, au contraire, ce dernier point fut habituellement négligé, et l'on préféra la beauté de la cantilène à l'exactitude dramatique. Les créations de Bellini ont été par conséquent un retour momentané vers le passé; et, en ce sens, on peut prévoir qu'il ne fera point école. On impose aux élèves des habitudes, mais on ne saurait leur donner une organisation; et c'est à la sienne seule que Bellini a dû toutes ses inspirations tout ce que est vraiment à lui, tout ce qui fait le charme véritable de ses compositions.

L'apparition de Bellini sur l'horizon musical fera époque, mais ne laissera point de traces. Il se sera offert aux yeux des amis de l'art comme ces astres errants à chevelure lumineuse, qui reparaissent à époques indéterminées et parcourent une orbite dont on n'a pas su jusqu'à ce jour fixer précisément l'étendue. Il aura le mérite de s'être hardiment écarté de la route frayée par Rossini, et d'avoir ouvert une communication nouvelle pour entrer dans une autre route déjà tracée, mais qu'aucun de ses compatriotes n'avait parcourue du même pas que lui. C'est, je crois, en ce sens que doit être entendu, compliment à part, le propos que l'on attribue à Rossini assistant à la représentation du *Pirata* et disant de Bellini « qu'il commençait sa carrière au point où les autres ont coutume de l'achever. » Sans examiner les diverses interprétations que l'on pourrait donner à ce jugement, il signifiera toujours au fond que Bellini s'écartait dès son début des habitudes du jour, et se distinguait par une grande sobriété dans l'emploi des ressources de l'art, à l'opposé des commençants, qui, dans leurs premiers ouvrages, veulent d'ordinaire en étaler tous les artifices et toute la magnificence.

Il est certain, du reste, que pour se former un style, Bellini a dû prendre presque toujours le contre-pied de Rossini et a réussi par des moyens absolument opposés. La musique de Rossini intéresse sans cesse dans son ensemble et dans ses mille détails ; c'est une femme du monde pleine de grâce

et de coquetterie, dont les agaceries ne cessent pas un instant d'être piquantes, dont l'ingénieuse et spirituelle loquacité ne vous laisse jamais apercevoir le moindre vide dans le discours; la musique de Bellini ressemble à une jeune villageoise dont la grâce est toujours simple et modeste : mais ne regardez que son visage, contentez-vous avec elle de peu de paroles; vous ne tarderiez pas à vous apercevoir qu'elle marche mal, que ses habits sont grossiers et mal faits, qu'elle a les mains calleuses, qu'elle ne s'exprime pas toujours en bons termes. Le premier met en avant toutes ses ressources et sait en trouver sans cesse de nouvelles; c'est un joueur heureux qui prodigue ses trésors, parce qu'il les sait inépuisables; le second joue sans cesse le même coup, parce qu'il le croit sûr, et que son fonds n'étant pas très-riche, il songe à le ménager. Le style de l'un est toujours italien, et plaît partout; celui de l'autre est moins national, et plaît surtout aux Italiens. Rossini peut prendre tous les tons, se faire à tous les lieux et à tous les temps : il est femme, valet, paysan, docteur; il est peuple, il est armée, il est roi, il est prophète; Bellini n'a qu'un ton, mais c'est celui de la nature auquel chaque personnage doit savoir donner l'accent convenable. Dépouillez le premier de tous ses accessoires, il reste admirable dans toutes les parties essentielles; ajoutez au second des accessoires semblables à ceux du premier, ses parties principales ne se remarquent plus. Tous deux sont incorrects : mais si l'un

vient à choir à la suite de quelque imprudence, il se relève et soudain reprend audacieusement sa course; l'autre ne tombe jamais sans se briser un membre. Rossini a poussé le siècle en avant, Bellini l'a retenu ; celui-ci a été guidé par l'instinct, celui-là emporté par le génie.

III

NICOLAS ZINGARELLI.

Depuis quelques années nous avons vu s'éteindre successivement la plupart des célébrités artistiques qui, à divers titres, ont illustré la fin du dix-huitième siècle et le commencement du dix-neuvième. Encore un peu de temps, et tous ces grands noms dont nous avons dans notre enfance chanté avec tant d'autres les glorieux triomphes auront entièrement disparu. Heureux ceux que le moment suprême n'a pas surpris dans le délaissement et la misère; plus heureux encore ceux qui n'ont pas connu la situation si cruelle pour les vieux artistes de survivre à leur propre gloire et de se voir morts à leur art avant de l'être au monde : idée fatale qui

souvent précipite la fin d'hommes du mérite le plus distingué, qui, n'ayant pas la force d'en appeler à la véritable postérité, regrettent de n'être pas tombés au beau temps de leur gloire. Il s'en trouve toutefois que le courage n'abandonne pas et dont la verte vieillesse se montre jusqu'à la fin active et productive; ils ne cessent de composer et d'enseigner qu'au moment où leurs facultés successivement affaiblies se sont complétement éteintes; ils meurent au champ d'honneur; car il en est un aussi pour les artistes. Tel a été l'illustre doyen des compositeurs de musique, le dernier dépositaire des grandes traditions de l'ancienne École napolitaine, Zingarelli, dont la longue carrière, illustrée par tant de talents et de vertus, honora également son art et sa patrie.

Né à Naples le 4 avril 1752, Niccola Antonio Zingarelli était l'aîné des quatre enfants de Riccardo Tota Zingarelli, professeur de chant, et de Teresa Ricci; des deux frères de Nicolas, l'un professa le chant comme son père, et l'autre mourut contre-bassiste au théâtre San-Carlo; leur sœur vécut jusqu'à un âge avancé sans s'être mariée. Tous sont morts sans enfants, en sorte que la famille est aujourd'hui entièrement éteinte. Richard Zingarelli joignait à la profession musicale l'emploi de *computista* (1) du conservatoire de Santa-Maria di Loreto ou dell' Oreto (2); aussi lorsqu'il mourut en 1759,

(1) C'est-à-dire contrôleur ou teneur de livres.
(2) Voyez plus haut, p. 179.

son fils, âgé de sept ans, fut-il admis sans difficulté parmi les élèves. On sait que ces écoles de charité, connues sous le nom de *Conservatoires*, étaient des établissements aussi pauvres et aussi mal administrés qu'il est possible de l'imaginer, que les enfants y étaient mal nourris, mal vêtus et mal élevés, mais admirablement enseignés quant à la musique. Il y avait alors à Naples trois et même quatre écoles de ce genre : *Santa-Maria*, *I Poveri di Gesù Cristo*, *S.-Onofrio*, et *La Pietà de' Turchini*.

La plus célèbre et la plus nombreuse où étudia le jeune Nicolas se trouvait sous la direction de Fedele Fenaroli ou Finaroli, auteur d'un ouvrage élémentaire qui sert encore à l'étude de la composition (1). Sous ce maître il apprit le contre-point, aussitôt qu'il connut les éléments de la musique, et le violon qu'il avait choisi d'après la règle qui astreignait tout élève du Conservatoire à connaître un instrument. Ses plus illustres condisciples fu-

(1) *Partimenti ossia basso numerato*. La meilleure édition a longtemps été celle que M. Imbibo a publiée à Paris, il y a vingt ans; elle est accompagnée d'une traduction française. L'éditeur a refondu dans le corps de l'ouvrage un opuscule du même Fenaroli, publié à Naples sous le titre de *Regole musicali*, qui offre les règles les plus essentielles de l'harmonie et de l'accompagnement, selon la méthode de Durante. Cette édition, fort soignée de tout point, a été dédiée à Zingarelli. Depuis, M. Louis Rossi, compositeur à Turin, en a publié une autre à laquelle il a réuni un Traité d'harmonie qui lui appartient en propre. Voici le titre

rent Niccolò Giordanella, et l'immortel Domenico Cimarosa. Ni ceux-ci, ni d'autres ne surpassaient Zingarelli dans son ardeur pour l'étude du contrepoint; il ne se donnait aucun repos, s'occupant sans relâche de composition, à tel point que durant les vacances, lorsque Fenaroli allait passer quelque temps à la campagne, l'enfant, bravant les chaleurs du jour, se rendait à pied à Ottajano, distant de Naples d'environ quinze kilomètres, pour soumettre à son maître quelque fugue ou autre pièce nouvellement écrite.

On sait du reste que les professeurs de l'ancienne École de Naples se bornaient à faire opérer les élèves sous leurs yeux sans trop chercher à motiver les préceptes ni à entrer dans de longues explications; ils aimaient mieux laisser indécis certains points de théorie que d'étourdir les commençants par un vain bavardage scientifique, auquel le plus souvent on ne saurait dire lequel comprend le moins du maître ou de l'élève; ils habituaient surtout leurs

entier de l'ouvrage : *Partimenti ossia basso numerato del celebre M° Fedele Fenaroli e Trattato d'accompagnamento di Luigi Rossi. Il tutto forma un complesso di dottrina armonica teorico-pratica fondata sulle basi della scuola di Napoli.* Cette édition est assurément celle où l'on peut le mieux étudier les principes de la bonne École, parfaitement exposés dans le travail de M. Rossi, qui, de plus, a donné le soin le plus attentif à obtenir dans le travail de Fenaroli une correction parfaite, si rare dans les morceaux chiffrés. On lui doit aussi une excellente édition des Basses du père Mattei; voyez plus loin la Notice relative à ce dernier.

disciples à écrire purement et naturellement, et personne n'ignore combien cette méthode leur réussissait.

Cependant, Zingarelli dont l'esprit était actif et pénétrant, peu satisfait d'avoir vu beaucoup de questions éludées par son maître, se mit sous la direction d'un certain abbé Speranza, ancien élève de Durante, qui passait pour un profond théoricien; il espérait en obtenir des éclaircissements sur les obscurités théoriques que l'enseignement tout pratique de Fenaroli avait laissées dans son esprit. La méthode d'enseignement du nouveau maître offrait une singularité qu'il est utile de faire connaître; il faisait écrire trente airs différents sur les mêmes paroles, permettant à l'étudiant de changer le mode et la mesure, mais non de s'éloigner du sens indiqué par la poésie. « La chose est praticable, dit Carpani, puisque trente compositeurs peuvent écrire chacun un air sur les mêmes paroles sans s'éloigner du sens qu'elles indiquent, et sans que pour cela aucune des trente mélodies se ressemble (1). » Mais tirer de la même tête trente thè-

(1) *Haydine* lettera terza. L'épreuve a été faite vers 1810, et l'on a imprimé à Vienne une petite pièce de vers de Carpani lui-même, mise en musique par plus de cent compositeurs. J'ai tenté, en 1838, de la renouveler à l'occasion de l'incendie d'un marchand de musique de Paris; la collection des airs ainsi composés eût été vendue à son profit ; personne n'a répondu à l'appel. Les musiciens français devaient en effet mal comprendre un travail de cette nature.

mes différents sur un sujet unique, l'épreuve est, il faut l'avouer, des plus scabreuses. Quoi qu'il en soit, l'abbé Speranza ne put répandre une bien vive lumière sur ces ténébreuses théories qui importunaient si fort l'esprit philosophique de Zingarelli. C'était, du reste, un homme fort instruit, et il inspira au jeune élève le goût de la littérature, que celui-ci n'a pas cessé de cultiver jusqu'à sa mort.

Avant sa sortie du Conservatoire, Zingarelli avait composé un intermède intitulé : *Quattro pazzi*, qui fut exécuté par les élèves et applaudi par les maîtres. En même temps il écrivait un morceau de musique d'église, dont le style grave et soutenu réunissait tous les suffrages. Chose singulière pour un jeune compositeur, malgré ces succès d'école, et malgré l'habitude d'écrire acquise par plus de dix ans consacrés à l'étude du contre-point, il ne parut point *pressé* de travailler pour le public. Il se mit à donner des leçons de violon, et s'étant établi à Torre Annunziata, il y resta plusieurs années chez un riche particulier aux fils duquel il enseignait la musique ; vers le même temps il devint maître de la duchesse de Castelpagano qui prit à lui un vif intérêt, et s'efforça de produire ses talents dans le monde.

Ce fut sans doute cette dame qui lui facilita les moyens de faire exécuter au théâtre San-Carlo sa cantate de *Pigmalione*, chantée en 1779 ; l'auteur avait alors vingt-sept ans. Deux années plus tard il donna sur le même théâtre *Montezuma*, qui parut

le 13 août 1781, et n'obtint point de succès : il est inutile d'attribuer cette chute à la médiocrité des chanteurs et de l'orchestre qui alors étaient constamment, à Naples, les meilleurs de l'Europe ; elle vint tout simplement de ce que ce premier ouvrage était écrit avec une sorte de prétention scientifique difficile à goûter en Italie, mais qui fut approuvée par Haydn et par toute l'Allemagne lorsque *Montezuma* se fut montré sur le théâtre de Vienne.

Zingarelli quitta dans la même année sa ville natale dont il devait rester longtemps éloigné, et se rendit à Milan où il fit paraître, en 1785, sur le théâtre de la Scala, l'opéra d'*Alsinda* qui obtint un grand succès. Il y avait employé ce style noble, simple et régulier dont jamais il ne s'écarta depuis, et qui fit accueillir avec tant de faveur quantité d'autres ouvrages représentés d'abord en Italie, et surtout à Milan, pendant le long séjour qu'y fit à deux reprises le compositeur ; reçus avec enthousiasme dans toute la Péninsule, ils n'étaient pas moins bien accueillis en Allemagne, en Angleterre et en France. Après avoir donné la cantate de *Telemaco* et *Ifigenia in Aulide* à Milan, en 1786, et à Mantoue *Antigone*, en 1787, il quitta la Lombardie. Les succès récemment obtenus à Paris par Piccinni et Sacchini engagèrent Zingarelli à répondre à l'appel qu'on lui faisait pour s'y rendre, et écrire avec Marmontel un ouvrage pour l'Académie royale de Musique. Le compositeur arriva dans la capitale au

moment où se manifestaient les premiers symptômes sérieux d'une révolution imminente ; il reprit son dernier ouvrage en le refaisant pour la scène française ; reçu en 1788, cet opéra fut joué pour la première fois le 30 avril 1790 ; il obtint peu de succès, ce qu'on peut attribuer aux circonstances politiques, quoiqu'on en ait aussi donné pour raison l'austérité *méritoire* du sujet (1), tout en avouant que la musique, et particulièrement les récitatifs, portaient l'empreinte d'un beau talent, comme on peut le reconnaître en examinant cet ouvrage qui a été gravé. Zingarelli avait aussi présenté deux autres opéras, *les Hespérides*, et *Pharamond ou les Druides ;* ils furent reçus, mais n'ont jamais été mis en scène.

Renonçant au séjour de Paris, Zingarelli revint à Milan par la Suisse, et, on vient de le voir, ce fut pour cette ville que furent composés ses principaux opéras, tels que *Pirro*, 1792, *Artaserse*, 1794, *la Morte di Cesare*, 1791, *Mitridate*, *il Ratto delle Sabine*, *Ricimero*, *Armida*, *le Danaide*, 1796, *Inès de Castro*, *Clitennestra*, tous du genre sérieux, puis dans le genre bouffe, *il Bevitor fortunato*, 1803, *il Ritratto*, 1799, *la Secchia rapita*, 1793, *il Mercato di Monfregoso*, 1792 ; ce dernier obtint particulièrement un grand succès. Les cantates d'*Oreste*, d'*Alceste* datent également des deux résidences à Milan, ainsi que l'oratorio *la Passione*, exécuté dans

(1) *Biographie Rabbe*, art. *Zingarelli*.

l'église de S. Celso. Ce fut encore dans cette ville qu'il écrivit des *Solféges* et des *Partimenti* dédiés à François Pollini son élève; plusieurs ont été réimprimés à Paris et à Naples.

Zingarelli s'attacha bientôt par un nouveau lien à la capitale de la Lombardie où il paraissait vouloir se fixer; la place de maître de chapelle de la cathédrale de Milan s'étant trouvée vacante, il se présenta au concours et fut élu après trois jours d'examen. Dès lors, il s'appliqua particulièrement à l'étude du style *a capella*, dont le principal caractère est, comme on le sait, d'être composé pour les voix seules avec une basse chiffrée qui s'exécute sur l'orgue, et de rappeler souvent les formes harmoniques et mélodiques de l'ancienne tonalité. Il écrivit, à partir de cette époque, beaucoup de musique *a pieni*, c'est-à-dire destinée à être exécutée en chœur par un grand nombre de voix.

Cette nouvelle position avait présenté le talent du compositeur sous un autre aspect. La place de maître de l'église appelée la Santa-Casa-di Loreto étant devenue vacante, Zingarelli, à qui elle offrait plus d'avantages que celle de la cathédrale de Milan, fut appelé pour la remplir en 1794. Il y resta environ dix ans, et s'abandonna entièrement à son goût pour la musique sacrée qu'augmentait chaque jour son habitude des pratiques de dévotion. Il écrivit un *Annuale di Loreto*, collection de messes brèves pour tous les jours de l'année, composée pour l'usage des chanteurs de cette chapelle, obligés d'en

exécuter quelquefois jusqu'à six dans une matinée. Ces messes et toute la musique sacrée de cette église sont conservées à Loreto, sans qu'il soit permis à personne d'en prendre copie; il est donc hors de propos de dire que l'*Annuale* fait l'admiration du *monde musical* (1); à moins d'entendre ces mots seulement du monde musical qui visite la Santa-Casa.

On ne peut s'empêcher de s'élever en passant contre cette manie ridicule, beaucoup trop commune en Italie, de faire mystère des collections musicales et autres; ces usages prouvent uniquement combien certains hommes ont l'esprit étroit et les connaissances bornées; elle est cent fois plus nuisible aux établissements qui les maintiennent, qu'aux personnes qui désireraient copie ou communication de tel ou tel morceau. Ces pièces musicales que vous refusez, seront, dans quelque temps, oubliées et même perdues; on se rappellera l'auteur, on ne connaîtra plus l'ouvrage. Vous croyez qu'il est beau d'être seuls à posséder telle pièce, et vous la laissez moisir dans vos prétendues archives. Mais votre absurde système n'est propre qu'à éteindre la verve des jeunes compositeurs, car ils savent que leurs ouvrages, une fois dans vos mains, seront enfermés dans un cercle aussi rétréci que celui de vos idées. Que

(1) *Necrologia di Niccolò Zingarelli*, da R. Liberatore, p. 12 : « Fà veramente l'ammirazione del mondo musicale. »

l'on compare avec une manière de voir si misérable et si méprisable les nobles procédés de la société connue au siècle dernier sous le nom de *Loge olympique;* ces généreux sociétaires achetaient au célèbre Haydn ses symphonies, les exécutaient eux-mêmes pendant un an, puis les rendaient publiques, abandonnant au compositeur tout le bénéfice, en même temps qu'ils se hâtaient de répandre sa gloire dans tout l'univers. Ces beaux ouvrages avaient été écrits pour eux, exécutés par eux, ils avaient été les premiers à en apprécier le mérite, à en admirer les beautés, ils n'en demandaient pas davantage. Nobles et illustres amateurs, aussi éclairés que magnifiques, où vous trouver aujourd'hui? où vous réunir?

Revenons à Zingarelli. Quoique depuis son entrée à Loreto il se fût adonné de préférence à la musique sacrée, il ne cessa pas d'écrire pour le théâtre, mais toujours de mauvais gré, et uniquement pour envoyer à sa mère et à ses sœurs qui n'avaient pas cessé d'habiter leur ville natale, le produit de ses ouvrages. De cette époque datent *Apelle e Campaspe,* donné en 1794, à Venise, *il Conte di Saldagna,* représenté dans la même ville, sur le théâtre de la Fenice, pendant le carnaval de 1795. Dans la même année parut au théâtre de la Scala le chef-d'œuvre de l'auteur, *Giulietta e Romeo,* dont le succès a duré trente années, fait presque unique dans les annales de la musique dramatique en Italie. Plusieurs particularités rela-

tives à cet ouvrage augmentèrent encore l'attention du public : on prétendait qu'une partie n'était pas de Zingarelli, et appartenait au célèbre Crescentini, et une longue polémique eut lieu à cet égard, particulièrement dans les journaux anglais (1). Voici à cet égard des faits sur l'exactitude desquels j'ose dire qu'il n'y a pas de doutes à élever. Crescentini, créateur du rôle de *Romeo*, l'avait chanté à la Scala, tel qu'il était, sauf les modifications habituelles à tous les chanteurs et surtout aux castrats. Au printemps de l'année suivante, la même pièce ayant été donnée à Reggio di Modena, le chanteur apporta de notables modifications à plusieurs airs de sa partie, particulièrement au troisième acte, dans lequel il substitua, pour les paroles *Ombra adorata aspetta*, un chant entièrement nouveau à l'air écrit dans l'origine par Zingarelli. Ce nouvel air fut si bien accueilli que toutes les fois que se reproduisit Romeo l'on n'en exécuta plus d'autre. C'est après l'avoir chanté que Crescentini fut couronné en plein théâtre, à Vienne, et ce fut aussi en pareille occasion qu'à Paris, au théâtre des Tuileries, Napoléon, après l'avoir entendu, fit l'excellente plaisanterie de lui envoyer l'ordre de la couronne de fer. Au reste, on croyait communément que l'air était de Zingarelli, et un auteur, auquel on s'est donné beaucoup de

(1) A l'époque de la mort de Zingarelli je me suis trouvé moi même mêlé dans une polémique de ce genre.

mal pour faire la réputation de *compositeur savant* (1), le citait pour modèle en l'attribuant à ce dernier qui ne partageait aucunement une telle admiration; il condamnait spécialement cette gamme descendante des violons qui, paraissant après la première phrase du chant, se reproduit ensuite plusieurs fois dans le courant de l'air. Elle a véritablement quelque chose d'assez ridicule : aussi Zingarelli ne fut-il pas fâché de voir que ce même air chanté par la Malibran, à Naples, lors de la dernière reprise de *Giulietta*, ne produisait plus d'effet, non que cette excellente cantatrice l'exécutât mal, mais parce que le style avait changé autant pour le chant que pour la composition, et que le goût du public avait suivi cette révolution. Zingarelli eut le tort, en cette occasion, de mettre entièrement sur le compte de l'air de Crescentini le peu de succès qu'obtint la reprise de son chef-d'œuvre; il écrivit de nouveau l'air *Ombra adorata*, mais cette troisième version ne put faire oublier la seconde, c'est-à-dire l'air de Crescentini, et depuis, le même sujet ayant été traité par Vaccai et Bellini, l'ouvrage de Zingarelli cessa tout à fait de paraître au théâtre.

Cet opéra était, comme on l'a vu, de 1796; *le Danaïde* sont de la même année; il donna, pen-

(1) Antoine Reicha, auteur d'ouvrages didactiques assez estimables, mort en 1737; il avait été reçu à l'Institut comme *compositeur dramatique!* et pour succéder à Boïeldieu!!!

dant la suivante, *Meleagro*, qui ne réussit pas. Cet insuccès augmenta sans doute son dégoût pour le théâtre ; cependant, il écrivit encore *il Ritratto*, en 1799 ; *Clitennestra*, 1801 ; *il Benitore fortunato*, 1803 ; et aussi *le Nozze di Dorina*, *Ines de Castro*, *Annibale*, l'*Oracolo sannita*, *gli Orazj ed i Curiazj* et l'oratorio *il Trionfo di Davide*.

Ces dernières pièces paraissent être postérieures à 1804 ; en cette année Zingarelli avait été appelé à Rome pour remplir à Saint-Pierre du Vatican les fonctions de maître de chapelle, vacantes par la mort du célèbre Pierre Guglielmi. Le compositeur écrivit, pour cette basilique presque autant de morceaux que pour Lorette. Il composa en outre la musique de certains passages pris dans les grands poëtes de l'Italie, et obtint en ce genre les plus beaux succès. Les épisodes de Francesca da Rimini et d'Ugolino, tirés de l'*enfer* du Dante, les chants mis dans la bouche d'Armide et d'Herminie, par le Tasse, l'exercèrent tour à tour ; les plaintes de Tancrède au tombeau de Clorinde furent particulièrement accueillies et portées aux nues, lorsque Mme de Staël les eut louées avec l'enthousiasme un peu affecté qu'elle apportait dans ses admirations.

C'est aussi de ce temps que date le drame sacré intitulé la *Distruzione di Gerusalemme*, écrit dans l'origine pour un théâtre particulier et qui parut ensuite sur plusieurs scènes lyriques, notamment à Paris sur le théâtre italien, le 4 mai 1811. Cet ouvrage peut être placé à côté de *Giulietta*. L'auteur

composa depuis pour Florence la *Riedificazione di Gerusalemme ;* mais, comme le remarque M. Liberatore, il lui arriva précisément la même chose qu'au Tasse et à Milton lorsqu'ils composèrent l'un sa *Gerusalemme riconquistata* et l'autre son *Paradise regained*. En 1810, Zingarelli écrivit à Rome *Baldovino*, pour le théâtre de Torre Argentina et l'année suivante *Berenice* pour le théâtre Valle; cette pièce fut la dernière que l'auteur composa pour le théâtre, car *Agrippine, veuve de Germanicus,* opéra français écrit à Paris en 1812, ne fut pas représentée. Son adieu à la scène lyrique fut remarquable, *Berenice* obtint plus de cent représentations ; dans les premières tous les morceaux furent redemandés, et lors de la clôture du théâtre on fit même répéter le final, bien qu'il durât environ une demi-heure.

Ici se présente un fait assez singulier de la vie artistique de Zingarelli, sur lequel il est bon de s'arrêter un instant. Napoléon, simple général de la République française, et plus grand qu'il ne fut jamais depuis, avait, lors de la première conquête d'Italie, visité Loreto, et y avait entendu la musique du compositeur ; *Giulietta e Romeo* l'avaient toujours enchanté, et lors de son séjour à Vienne il avait voulu avoir à tout prix à sa cour le célèbre Crescentini dont cette pièce était le triomphe. On ne refusait rien à *l'usurpateur couronné* qui, de son côté, s'emparait sans façon de tout ce qu'en Europe il trouvait à sa bienséance. Pie VII prétendit résister, et montra en cette circonstance un courage et un

caractère dont aucune famille princière du temps n'avait fait preuve. Zingarelli se crut peut-être obligé de l'imiter, et Napoléon ayant donné à son fils le titre singulièrement choisi de *Roi de Rome*, des *Te Deum* retentirent dans tous les lieux soumis à la puissance impériale. A Rome surtout que l'on voulait bien gratifier d'un roi, les réjouissances et les actions de grâces devaient être entourées d'enthousiasme et de splendeur; on avait particulièrement désiré, demandé, et même ordonné de la spontanéité : le *Te Deum officiel* (car les gouvernants s'arrogent le droit d'abaisser la prière, cet élan si pur et si libre de l'âme vers le souverain Être, au niveau des bassesses de leurs cours) devait être chanté à Saint-Pierre. Tous les fonctionnaires, toute la noblesse, des soldats, des curieux remplissent l'immense basilique : on ne commence pas ; le maître de chapelle a refusé de battre la mesure. Stupéfaction générale; l'artiste récalcitrant est conduit au gouverneur, et lui déclare qu'il ne connaît d'autre roi de Rome que le pape Pie VII, dont il tient son emploi. Arrêté et conduit à Civitta-Vecchia, il y reste jusqu'à ce qu'un ordre impérial le mande immédiatement à Paris : on lui donne 4,000 francs pour son voyage ; à peine est-il arrivé dans la capitale qu'il reçoit pareille somme du cardinal Fesch, au nom de l'Empereur, et une pension de 200 fr. par mois, sous la seule obligation d'écrire une messe pour la Chapelle impériale, avec la condition qu'elle ne durerait pas plus de vingt minutes ;

cette messe ayant été achevée et exécutée le 22 janvier 1812, il reçut de ce grand chambellan qui fut alternativement, selon les circonstances, abbé ou comte de Montesquiou, une somme de 6,000 fr. comme marque de la satisfaction du Souverain. En divers paiements il eut pour cette messe de vingt minutes une somme totale de 14,000 fr.; 6,000 f., restes de cette somme, sont le seul héritage qu'il ait laissé en numéraire.

Sans vouloir précisément jeter un blâme sur la conduite de Zingarelli en toute cette affaire, on ne peut s'empêcher de remarquer que son escapade avait quelque chose d'étrange, et eut une issue qui fit plus d'honneur à Napoléon qu'à lui. Le compositeur montra ici le fâcheux côté du caractère napolitain. Quand on ne veut pas *servir* un *souverain nouveau*, comme disent les courtisans, on donne sa démission et l'on n'attend pas l'occasion de faire un grand éclat, qui en somme n'aboutit à rien; si l'esclandre est faite, on conserve du moins son caractère et l'on ne reçoit rien de celui que l'on a d'abord dédaigné. Prouver au despotisme que l'on peut se passer de lui est ce qui l'étonne et l'offense le plus.

Cependant tandis que Zingarelli était à Paris, on s'était occupé de lui dans sa ville natale; Joachin Murat, alors roi de Naples, ne vit aucun danger à bien traiter un artiste que son *frère* l'Empereur des Français avait distingué, lui fit adresser des offres par le ministre Zurlo, et Zingarelli quitta Paris au

commencement de 1812, revint lentement à Rome et ensuite à Naples, et prit possession de la direction du Conservatoire en février 1813. Cet établissement, réorganisé pendant le court règne du monarque français (1), eut à subir toutes les vicissitudes qui naissent des mouvements politiques. Lorsque son existence, sous le titre de *Collége royal de Musique*, parut enfin assurée, une infinité d'abus y avaient été introduits, et s'étaient liés, en quelque sorte, au mécanisme de l'administration. Zingarelli avait alors plus de soixante ans; je tiens de lui-même qu'il a fait pendant longtemps tous les efforts possibles pour régénérer l'établissement et lui rendre au moins une partie de la splendeur des anciens conservatoires qu'il remplaçait; mais voyant ses mesures sans cesse contrariées, et ses conseils négligés, ne se sentant plus l'énergie nécessaire pour faire tête à l'orage, il en prit son parti et laissa les choses suivre leur cours, se bornant à diriger particulièrement un petit nombre d'élèves parmi lesquels il eut la satisfaction de compter Morlacchi, Mercadante, et ce pauvre Bellini mort à la fleur de l'âge et au milieu des plus brillants succès. On a beaucoup attaqué l'enseignement de Zingarelli, et il faut bien avouer qu'il n'était guère progressif. Le vieux maître n'avait nullement approuvé les innovations de Rossini, et retenait constamment ses élèves dans les anciennes

(1) Voyez plus haut, p. 179.

limites, établissant avant tout que la partie vocale seule doit être prise en considération, et que dans tous les cas les idées ne sauraient être trop simples, l'harmonie trop claire, l'exécution trop facile. Tout cela, sans doute, est vrai et fondé en principe, mais ne saurait être poussé à l'excès. Au reste, un tel système, inévitable quand un maître avancé en âge se trouve à la tête d'un établissement et qu'une révolution s'est opérée dans l'art, a beaucoup moins d'inconvénients qu'on ne le pense communément. Il n'en est pas à cet égard pour la musique comme pour beaucoup d'autres facultés ; une fois que les élèves sont abandonnés à eux-mêmes, l'audition de la musique du jour les met promptement au courant presque sans qu'ils s'en aperçoivent, et le temps passé à modérer l'ardeur de leur jeune âge est loin d'être perdu pour eux.

Depuis sa nomination à la place de directeur du collége de musique Zingarelli ne s'éloigna plus de sa terre natale et n'écrivit plus rien pour le théâtre ; il s'occupa uniquement de musique religieuse en langue latine ou italienne. Il avait composé antérieurement un grand nombre de cantates parmi lesquelles la continuation d'*Alcide al bivio* de Métastase, l'*Amor filiale*, les deux monologues de *Hero* et de *Sapho* avaient plus particulièrement fixé l'attention. En 1829, il mit en musique pour un *festival* donné à Birmingham un chapitre du prophète Isaïe. En 1833, il écrivit pour l'hospice apostolique de Saint-Michel à Rome une sorte de drame

sacré dont *Saül* était le sujet : cet ouvrage, composé à la demande du directeur de l'hospice et représenté par les jeunes gens de l'établissement, ne contenait aucuns rôles de femme; l'auteur les ajouta depuis à la demande de Benedetto Vita qui espérait en faire donner une représentation à Naples. La *Fuga in Egitto,* dernière cantate de Zingarelli pour deux voix, avec chœur et orchestre, fut composée en 1835 à l'âge de quatre-vingt-trois ans et surprit tout le monde par la beauté du style et la fraîcheur des idées. Enfin, la même année, il avait écrit l'hymne d'inauguration de la Société Philharmonique de Naples. C'est lui qui, le premier, en Italie, a mis en musique les *Heures d'agonie,* c'est-à-dire, des paroles pieuses où sont rappelées les derniers mots prononcés par Jésus sur la croix.

Quant à ses compositions pour l'église, telles que messes, psaumes, motets, *Miserere, Te Deum,* etc., elles sont littéralement *innombrables;* sa dernière messe fut un *Requiem* écrit dans la dernière année de sa vie et qu'il destinait à ses propres funérailles. En entrant dans sa quatre-vingt-sixième année, il écrivait encore un *Tantum ergò.*

Cette aptitude pour le travail, conservée dans une si haute vieillesse, prouve assez que Zingarelli avait une constitution robuste; il n'avait eu qu'une seule maladie, fort grave à la vérité, à l'époque de son séjour à Milan; échappé à ce péril, il jouit constamment d'une santé excellente jusqu'en 1836. Il fut alors attaqué d'une hydropisie de poitrine dont il

parut bientôt guéri ; mais la maladie se déclarant de nouveau, l'on pensa que l'air des environs de Naples lui serait favorable ; le séjour de Gonfalone ne lui ayant pas réussi, il fut transporté à Torre del Greco, et son état sembla s'améliorer sensiblement ; mais le 1er mai 1837, un fort catharre survint, l'hydropisie se déclara plus menaçante ; cependant il écrivit encore et donna une leçon le 2 du mois. Sentant alors sa fin prochaine, il demanda les sacrements, récita lui-même, conjointement avec le prêtre, les prières usitées en pareil cas ; enfin, il expira le 5, dans les bras de son confesseur, d'un fidèle domestique, et des deux neveux de celui-ci, de l'éducation desquels il avait pris soin.

Ne serait-ce que pour offrir un modèle aux compositeurs qui désirent vivre longtemps, il est utile de parler du régime suivi presque invariablement par Zingarelli durant tout le cours de sa longue existence, et dont il ne dévia jamais un seul jour pendant tout le temps qu'il dirigea le collége royal de musique. Il se levait de très-bonne heure, et après avoir fait ses prières il se mettait au travail et composait pendant deux ou trois heures. Il donnait ensuite ses leçons, entendait la messe, faisait une courte promenade et rentrait à midi pour dîner : son repas était toujours frugal, il mangeait fort peu, n'acceptait jamais d'invitation au dehors et ne marquait aucun jour par une augmentation de son ordinaire. Pour donner une idée de sa sobriété il suffira de dire que, sa nourriture devant

lui être accordée par le collége et l'usage étant depuis longtemps de la compenser en argent, il ne voulut jamais recevoir plus de dix-huit grains (environ 75 centimes) pour cet objet, prétendant que sa dépense personnelle quotidienne ne dépassait pas cette somme. Son dîner terminé, il dormait deux heures et passait le reste de la journée à lire, écrire et se promener souvent sans sortir de son appartement. Ces occupations n'étaient interrompues que par les visites, qu'il recevait toujours avec convenance et politesse. Son souper se composait d'une demi-once de pain et d'un verre de vin.

Avec les gens qu'il ne connaissait pas, son abord n'était pas exempt de rudesse; mais après un instant d'entretien, l'on appréciait toute la bonté de son âme. Tout en montrant constamment une extrême modestie en ce qui le concernait, il laissait sentir la supériorité du talent et de l'expérience, surtout quand il conversait avec de grands personnages. L'extérieur de sa personne s'accordait merveilleusement avec son caractère et avec l'idée qu'en donnent ses compositions. Sa taille était élevée, et l'âge ne la courba aucunement; dans les dernières années de sa vie il se tenait encore parfaitement droit et marchait toujours sans appui; sa figure fort ridée n'avait à peu près rien du type napolitain; toutes les lignes en étaient courtes et les traits peu marqués; ses yeux, d'un bleu clair, quoique myopes, étaient vifs et pénétrants; toujours vêtu décemment, Zingarelli ne possédait

jamais d'autres habits que les plus véritablement nécessaires, donnant tout le reste aux pauvres envers lesquels il se montrait si charitable qu'il lui arriva quelquefois, en rentrant pour dîner, de prendre sur sa propre table les mets apprêtés pour lui, et de les porter enveloppés dans une serviette à quelque pauvre famille qui mourait de faim. Dans une circonstance où ses appointements furent diminués, il voulut que rien ne fût changé à la somme mensuelle destinée à ses aumônes, aimant mieux, s'il était nécessaire, s'imposer quelque privation. Aussi, quoique ayant depuis son établissement à Naples joui d'une assez grande aisance, ne laissa-t-il à sa mort qu'une très-faible somme, reste de l'argent qu'il avait reçu de Napoléon. Tous les membres de sa famille étant descendus dans la tombe, il institua, pour ses héritiers, son fidèle domestique Benedetto Vita, qui, disait-il dans son testament, l'avait toujours servi avec tendresse et avait fait plus que son devoir, et les deux neveux de celui-ci, qu'il aimait tendrement.

Membre de plusieurs sociétés savantes et correspondant de l'Institut de France depuis 1804, Zingarelli avait, dans la dernière période de sa vie, reçu plusieurs marques d'honneur justement accordées à son haut mérite; une de celles auxquelles il dut être le plus sensible fut l'inauguration de son buste dans la bibliothèque du collége royal de musique, qui se fit avec une grande solennité deux ans avant sa mort.

Malgré la haute réputation dont a joui Zingarelli durant sa longue et glorieuse existence, il n'a point été novateur ; jamais il n'a cherché à diriger l'art dans des voies nouvelles : ses partitions démontrent surabondamment qu'à cet égard non-seulement il n'a fait aucun effort, mais même qu'il n'a tenté aucun essai. C'était un parti pris chez lui de conserver intact et de transmettre dans un état de parfaite conservation le dépôt de bonnes traditions que ses maîtres lui avaient confié, mais il n'y voulait rien ajouter ; semblable à ces spéculateurs prudents qui, dans la crainte des sinistres, se refusent constamment à exposer en opérations hasardeuses le patrimoine de leur famille.

C'est de la netteté des mélodies dont l'impression est toujours bien sentie, juste, noble et gracieuse, que la musique théâtrale de Zingarelli reçoit son plus vif éclat. Or, ce caractère se retrouve à divers degrés chez plusieurs de ses devanciers et de ses contemporains. On peut reprocher à l'illustre Napolitain de n'avoir pas toujours été assez sévère sur le choix des idées ; plusieurs, en effet, quoique élégamment présentées, sont un peu communes. De plus, la conduite de ses airs et duos, irréprochable d'ailleurs, est presque toujours uniforme. Sa manière d'orchestrer est d'une simplicité qui ressemble souvent à la nudité et même annonce parfois la négligence. Ces défauts, compensés assurément par d'éminentes qualités, l'ont empêché d'être placé tout à fait au niveau de plusieurs maîtres

de son temps, de Cimarosa et de Paisiello, par exemple. Du reste, il peut être regardé, avec le vif et spirituel Fioravanti (1), comme le dernier représentant de l'ancien style dramatique des Italiens. Ces deux compositeurs, l'un pour l'opéra buffa, qu'il a seul cultivé, et l'autre pour l'opéra seria, dans lequel il a obtenu ses plus beaux triomphes, termineront, en Italie, la liste si riche des musiciens de l'ancienne école. Après eux viennent Simon Mayer, Paer et Generali, qui marquent la transition jusqu'à Rossini et ses disciples, parmi lesquels Bellini ne doit point se confondre, son système de composition ne paraissant devoir être dans l'histoire de l'art qu'un accident passager qui ne laissera point de traces.

Zingarelli a écrit beaucoup de musique d'église, tant dans le style *a capella* que dans le style concerté et accompagné : sa messe funèbre composée pour les funérailles du ministre de' Medici et son

(1) Valentino Fioravanti était né à Rome en 1767; il avait commencé ses études musicales dans cette ville, et les avait terminées à Naples sous Sala, au conservatoire de la Pietà. Il est auteur d'une trentaine d'opéras du genre bouffe, qui tous portent l'empreinte d'une verve originale et d'une franche gaîté. Quant à sa musique d'église, j'ai entendu à Rome, dans la basilique de Saint-Pierre du Vatican, où il était maître de chapelle, plusieurs morceaux qui sont loin d'être sans mérite, sous le rapport de l'invention comme sous celui du style. Après s'être démis de ses fonctions, il s'était retiré à Capoue. Il y est mort dans le courant de juillet 1857.

Miserere (1) sont les ouvrages qui ont fait le plus de sensation. Il a, dans ce genre comme dans l'autre, adopté sans modifications la marche de ses devanciers : ses airs et ses duos sacrés, sauf une gravité générale fort convenable dans la tournure des mélodies, ressemblent aux airs et duos de ses pièces de théâtre, ils en ont les qualités et les défauts. Ses chœurs sont presque toujours excellents, soit qu'on veuille les considérer quant au caractère, à la couleur et à l'effet, soit qu'on les examine sous le rapport scientifique. On y trouve des fugues extrêmement remarquables, disposées avec l'ordre le plus parfait, le goût le plus sûr, la clarté la plus satisfaisante ; telles, en un mot, que savaient les faire les anciens maîtres de l'école d'où il sortait, et dont le secret semble devoir bientôt se perdre.

Une idée singulière et hardie qu'eut un instant Zingarelli fut de remettre en musique la *Création* de Haydn, dont il était ce pendant grand admirateur. Son but, disait-il, n'était pas de faire *mieux*, mais il voulait faire *autrement*, et ne désespérait pas de faire encore *bien*. Il ne paraît pas que ce projet, dans lequel on reconnaît l'élève de l'abbé Speranza, ait jamais été mis à exécution. Les musiciens ont droit de le regretter ; il eût été extrêmement piquant de voir comment, sans le secours de l'orchestre, qu'il

(1) On a prétendu par erreur qu'un *Miserere* de Zingarelli s'exécutait à la Chapelle Sixtine. Ceux de Baj, d'Allegri et de Baini sont les seuls qu'on y entende.

faisait profession de mépriser, le célèbre Italien aurait pu lutter avec l'illustre Allemand qui en tirait un parti si avantageux, sans pour cela négliger les parties de chant, qui, dans la *Création* du moins, sont presque toujours des modèles d'invention et de conduite.

Zingarelli travaillait avec une facilité prodigieuse. Presque tous ses opéras ont été écrits en peu de jours : ainsi, *Giulietta e Romeo,* son chef-d'œuvre, ne lui coûta que quarante heures distribuées en dix journées; *Alsinda,* le premier de ses ouvrages qui ait obtenu un grand succès, fut composé en sept jours, et à la suite d'une maladie qui avait fait craindre que la partition ne pût être livrée à l'époque convenue. J'ai vu moi-même Zingarelli, dans sa haute vieillesse, poser sur le papier le motif d'une fugue à quatre parties, puis en écrire tous les développements presque sans désemparer et sans que son manuscrit offrît la moindre rature. Une telle facilité n'étonne point chez les grands maîtres, et ils ont le droit de s'y abandonner sans inconvénient; car ils ont appris ce que Iomelli appelait *le grand art de n'être jamais embarrassé* (1).

(1) En traduisant dans toute son étendue l'appréciation des ouvrages de Zingarelli, telle qu'on vient de la lire, M. Liberatore a cru devoir ajouter, page 37, que notre compositeur avait imité et rivalisé Palestrina et Marcello : je n'ai rien dit de semblable; le style de Zingarelli n'a pas le moindre rapport avec celui de ces deux grands maîtres. Ce n'est pas non plus moi qui ait dit que Cherubini traitait une messe comme le *libretto* d'un drame (p. 39). Il s'en faut que je sois de cet avis.

Comme on l'a dit au commencement de cet article, la source féconde où puisait l'imagination active de Zingarelli ne se tarit qu'au moment même où il cessa d'exister. Il avait toujours eu la coutume de ne point persister à écrire quand les idées ne lui venaient pas naturellement sur le sujet qu'il voulait traiter ; il le laissait alors pour passer aussitôt à un autre. Comme aussi il ne revenait pas toujours aux morceaux ainsi écartés, il s'est trouvé dans ses papiers quantité de pièces inachevées. Il n'interrompait son travail ou ses lectures que pour se livrer aux pratiques d'une dévotion bien sincère, mais qu'il poussait jusqu'à la minutie.

Zingarelli était très-instruit; il possédait les classiques latins, français et italiens mieux que beaucoup de littérateurs; et un petit écrit relatif à la musique d'église lu à l'Académie des Beaux-Arts de Naples (1) prouve qu'il écrivait sa langue non-seulement avec pureté, mais aussi avec élégance. Dans les derniers temps de sa vie, ses lectures de prédilection étaient la Bible, la Vie des Saints et une foule de livres ascétiques. Comme il voyait beaucoup de prêtres et de moines, il s'était passionné pour les matières théologiques ; sa bibliothèque s'éleva pendant quelque temps jusqu'à 12,000 volumes. Le don qu'il en fit de son vivant aux jésuites de Naples et de Rome l'avait réduite,

(1) On le trouve dans les notes de la *Nécrologie* de M. Liberatore.

lors de sa mort, à environ 1,000 volumes, dont plusieurs relatifs à la musique. La conversation de Zingarelli, pleine de finesse et de vivacité, avait le plus grand intérêt. Dans les derniers temps de sa vie, son esprit se manifestait surtout en sarcasmes contre le mauvais goût des compositions actuelles et la mauvaise direction des études. Ces boutades ne l'empêchaient pas de rendre pleine justice à ce que l'école moderne offre d'estimable. Ainsi, l'orchestre du Conservatoire, qu'il avait entendu lors de son séjour forcé à Paris, n'avait pas de plus sincère admirateur. Depuis son retour en Italie, il ne cessa de parler des concerts donnés à cette époque, comme étant ce qu'il pouvait imaginer de plus parfait en exécution instrumentale. La dernière fois que je le vis en 1835, il me demandait encore, car cela lui était déjà arrivé plusieurs fois, des nouvelles des maîtres et des littérateurs français qu'il avait connus : hélas! un seul, le respectable Lesueur, avait survécu (1); et lorsque de mon côté je tâchais d'obtenir de sa mémoire devenue paresseuse quelques renseignements sur ce nombre immense de compositeurs et de chanteurs célèbres avec lesquels il avait vécu et qui n'étaient plus, il mêlait sa réponse de soupirs, et terminait en me disant que Dieu semblait l'oublier sur la terre. Malheureusement il n'avait plus que peu de temps à y

(1) Jean-François Lesueur, ou plutôt Sueur, né en Picardie en 1763, est mort à Paris en 1837.

rester, et bientôt il devait aller rejoindre les amis, les compagnons de sa jeunesse, Cimarosa, Paisiello et Guglielmi, cette brillante triade musicale qui jette le plus vif éclat sur la fin du dix-huitième siècle.

Zingarelli a été le dernier rejeton de l'ancienne école napolitaine qui, depuis Alessandro Scarlatti, son fondateur, a fourni au monde musical un si grand nombre de compositeurs et de chanteurs du mérite le plus distingué; de cette école, dont les triomphes semblent n'avoir été interrompus que par suite des bouleversements qui ont troublé la douce quiétude des États de Naples et chargé de sombres vapeurs le beau ciel de ces délicieuses contrées.

IDÉE GÉNÉRALE

DE

LA MUSIQUE.

Musicorum et cantorum magna est distantia ;
Isti dicunt, illi sciunt quæ componit musica :
Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia.

GUIDO ARETINUS.

AVERTISSEMENT.

Ce morceau est une reproduction de l'article *Musique* inséré dans l'*Encyclopédie des gens du monde*. La nature et les proportions de l'ouvrage auquel il était destiné avaient forcé à des retranchements qui n'ont pas tous été conservés ici. J'ai dû aussi remplacer par quelques additions les renvois à d'autres articles de l'ouvrage.

IDÉE GÉNÉRALE

DE

LA MUSIQUE.

La plupart des dictionnaires copiant celui de l'Académie disent que la musique est l'*art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.* Cette définition conviendrait tout au plus à la partie technique de la composition musicale, car elle suppose seulement une opération de calcul ou de convention en quelque sorte mécanique. Il semblerait donc préférable de dire que la musique est un art qui a pour but d'émouvoir l'âme au moyen des modifications du son.

Les anciens, renfermant sous la dénomination de musique une foule d'autres connaissances, en don-

naient des définitions qui n'allaient à rien moins qu'à la présenter souvent comme la science universelle; la nôtre peut s'étendre à tout ce qui, de nos jours, appartient à la musique, soit qu'on la considère sous le rapport *artiel*, soit qu'on l'envisage sous le point de vue scientifique. En effet, la musique est aussi une science physico-mathématique, puisque l'élément qui la constitue est essentiellement du domaine de la physique, tandis que les calculs et opérations de divers genres auxquels donnent lieu les vibrations sonores, et même divers procédés en usage dans la composition, la rattachent aux mathématiques. Mais en général, ce n'est point sous cet aspect qu'elle est étudiée par les *musiciens* de profession, et les *savants* qui s'attachent à la partie physico-mathématique de l'art musical ne sont pas classés parmi les musiciens. On ne donne ce titre qu'aux artistes occupés soit de la *composition*, soit de l'*exécution* de la musique : l'exécution renferme l'exécution proprement dite, c'est-à-dire l'art d'exprimer au moyen de la voix ou des instruments les pensées écrites par le compositeur et l'enseignement des diverses parties de la musique, y compris même la composition.

Les anciennes divisions de la musique correspondaient à l'idée extrêmement étendue que l'on se faisait de cet art. La plus commune consistait à distinguer d'abord la musique *théorique* ou *contemplative* de la musique *active* ou *pratique;* on rapportait à la première l'astronomie ou *harmonie du*

monde et l'arithmétique ou *harmonie des nombres;* c'est ce que l'on appelait la musique *théorique naturelle;* la musique *théorique artificielle* renfermait l'*harmonique* qui traitait des sons, des intervalles, des systèmes, des genres, etc.; la *rhythmique* qui traitait des mouvements, et la *métrique* qui se rapportait à la mesure des vers. Ces trois dernières sections se reproduisaient dans la musique *pratique usuelle* qui se composait de la *mélopée,* art de créer des mélodies; de la *rhythmopée,* art de la mesure et de la *poésie* ou art de composer les vers; la seconde division de la pratique renfermait la musique *pratique énonciative* ou l'exécution *vocale, instrumentale* et *théâtrale.*

A mesure de l'importance acquise par chacune de ces divisions, on a écarté successivement tout ce qui ne tenait pas immédiatement à l'art musical tel que nous l'avons défini, sauf à parler accidentellement de ces parties éliminées quand la chose se trouvait nécessaire; mais on a conservé la grande division en théorie et pratique. On est bien d'accord sur ce que désigne la seconde; quant à la première, chacun reste à peu près libre de lui attribuer le sens qui lui convient : ce que l'on peut dire de plus exact à ce sujet, c'est que la plupart de ceux qui emploient ce terme entendent par là *tout ce qui n'est pas la pratique,* et l'on conçoit qu'une telle opinion admet une latitude immense. Cependant, le véritable sens du mot *théorie* ne désigne réellement que l'étude de la musique *à priori,* c'est-

à-dire considérée dans son essence même et dans sa formation; les ouvrages qui concernent l'enseignement de la pratique de l'art et son histoire ne sont que la *didactique* musicale.

D'après cela, on voit que la partie véritablement *théorique* de la musique appartient bien plus aux savants qu'aux artistes; aussi, ceux-ci ont-ils adopté pour leur usage la simple division en musique *vocale* et *instrumentale*, avec autant de sous-divisions que chacune de ces deux grandes branches peut en exiger. Ces sous-divisions s'établissent d'abord en raison de certaines convenances auxquelles le goût exige que le compositeur se soumette par suite des circonstances qui donnent naissance à ses travaux, des lieux où elles seront entendues, et des auditeurs qui auront à les juger. De là naît la distinction de trois principaux *genres* de musique dont chacun demande une sorte d'idées et une forme de développement analogues à sa destination : musique *d'église*, *de théâtre*, *de chambre*. Ces trois genres se rapportent à la musique vocale, à celle dont l'objet le plus important est en général de construire, au moyen des données du poëte, une composition musicale qui renforce, embellisse et complète la pensée poétique. Dans chacun de ces trois genres, l'accompagnement instrumental peut être admis, mais il demeure subordonné à la parole, et, lors même que les instruments marchent seuls, comme dans les ouvertures et les ritournelles, ils n'en sont pas moins en relation immédiate avec la pa-

role qui les suit ou les précède. La seconde grande division concernant les compositions destinées aux instruments considérés dans les divers assemblages qu'ils peuvent former entre eux sans être régis par les voix, forme un quatrième genre, le genre *instrumental* proprement dit, qui répand dans les concerts une heureuse variété, et qui est de nos jours extrêmement cultivé.

La musique d'église a été plus ou moins admise par les religions de l'antiquité y compris celles de la Chine et de l'Inde. Chez les Juifs, elle était immédiatement liée aux cérémonies religieuses; on en a conservé l'usage dans les pays où les Juifs modernes peuvent pratiquer ouvertement leurs croyances. Le christianisme a imité les Juifs et les païens en admettant la musique, mais il lui a, dans le principe, imprimé un caractère grandiose et sévère, convenable au caractère de cette religion. Dans l'Église grecque, cet état de choses a subsisté, et quoique le chant antique ait été singulièrement altéré et modifié, il est au fond resté ce que l'avait fait au huitième siècle Jean de Damas; la conquête de Constantinople par les Turcs empêcha l'Église grecque de suivre le mouvement de l'Église latine, qui, lors de l'invention ou, pour mieux dire, du développement du contre-point, en avait admis l'usage et ses conséquences. On sait que le mahométisme bannit toute musique de ses mosquées. Lorsque le protestantisme se constitua, la musique fut conservée, mais le système de l'office la réduisit

aux plus étroites proportions. C'est donc sur la musique des églises catholiques que se base le genre de la musique d'*église*.

Ce culte a conservé l'usage du plain-chant; et, même lorsque la plus grande partie de l'office se chante en musique, il reste presque toujours quelques pièces en plain-chant pur ou avec addition d'harmonie. On met en musique les parties de l'ordinaire de la messe qui se chantent par les fidèles; ces parties forment cinq grands morceaux, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Crédo*, le *Sanctus* et l'*Agnus*, que l'on subdivise et que l'on développe à volonté : c'est l'ensemble de ces morceaux qu'en musique on appelle une *messe*. On met aussi en musique d'autres parties de l'office du matin, telles que l'*Introït*, le *Graduel* et l'*Offertoire*, mais ces parties sont le plus souvent laissées en plain-chant. L'office du soir se compose des *Vêpres*, formées de cinq psaumes, d'une hymne et du cantique *Magnificat*. On fait en outre usage de *Motets* qui se placent en dehors de l'office ordinaire ou s'intercalent dans les messes au moment de l'*Offertoire*, de l'*Élévation*; après la *Communion*, etc. Quelques-uns de ces motets peuvent être de grande dimension; tel est, par exemple, le *Te Deum* qui se chante à des fêtes extraordinaires; il y a en outre des offices particuliers pour *les Morts*, pour la *Semaine Sainte*, etc. Enfin, dans quelques circonstances, mais beaucoup plus rarement, on met encore en musique d'autres parties de l'office

canonial, sur lesquelles il est inutile de s'arrêter.

La musique destinée à l'église peut s'écrire dans le style antique ou dans le style moderne. Elle peut être destinée aux voix seules, aux voix avec orgue, ou enfin aux voix avec orchestre. Le style antique a longtemps été conservé dans les églises lorsqu'il ne se pratiquait plus dans la musique vulgaire : il consiste à baser les compositions sur la tonalité du plain-chant, à bannir complétement les tournures ornementées, à faire un usage continuel des accords parfaits sur tous les degrés, à toujours écrire en grosses notes et sans appoggiatures, etc. On se servait toujours de ce style quand on écrivait *Alla Palestrina,* c'est-à-dire sans l'accompagnement d'aucun instrument; cette manière est aujourd'hui presque entièrement abandonnée (1). On ne fait plus usage que du style concerté et accompagné, soit par l'orgue, soit par un orchestre plus ou moins nombreux; en conséquence, la musique d'église ne diffère que fort peu de celle du théâtre; les morceaux ont la même coupe, les mêmes tournures, et exigent une exécution toute semblable. Seulement, on a conservé à l'église l'usage des fugues, dont trop souvent le caractère est dénaturé. On s'y donne toute liberté de facture, on y introduit des passages sautillants qui n'ont rien de commun avec la gravité du sujet et le respect dû aux temples.

Dans cet état de choses, le mieux à faire pour

(1) Voyez plus bas le *Précis sur Pierluigi da Palestrina.*

les compositeurs, serait peut-être de se créer un style mixte qui participât à la fois du style sévère et antique, ainsi que du style libre et moderne; de cette manière on adoucirait la monotonie du premier sans s'abandonner à l'intempérance du second; on pourrait conserver au fond même des pensées une teinte religieuse qui n'empêcherait pas de donner à la tournure du chant de la grâce et de l'élégance. Quelques musiciens allemands ont fort bien réussi à traiter la musique religieuse; les Italiens du siècle passé ont, avant eux, laissé de beaux modèles dans lesquels on peut s'instruire du genre d'effets propres à la musique religieuse et du caractère noble, sérieux et pathétique que l'on doit imprimer aux compositions destinées à l'église.

Celui des œuvres musicales composées pour la scène varie selon la nature de la pièce, qui peut être *sérieuse, bouffonne,* ou de *demi-caractère*. La musique de théâtre comprend donc tous les opéras, que l'on divise en *tragédies* et *comédies lyriques* et *opéras-comiques*.

Quel que soit le genre de la pièce, la poésie et la musique y sont réunies pour se prêter un mutuel secours, tandis que la danse vient par moments augmenter le charme de cet aimable ensemble. On conçoit, d'après cela, que la musique doit être ici subordonnée à des règles particulières et renfermée dans de certaines limites, puisqu'elle s'est associé d'autres arts, aux convenances desquels il devient nécessaire qu'elle s'adapte. On a d'abord défini

cette espèce de subordination, prise sous le point de vue principal, en disant que le style de théâtre consiste à parler en chantant et à chanter en parlant, c'est-à-dire que ce genre doit être essentiellement une déclamation chantante ou un chant déclamé, ce qui est le caractère du récitatif et de la mélodie propre à la scène. Cette première règle fut pendant quelque temps suivie à la rigueur; mais les progrès qu'avait déjà faits le style idéal, et les nouveaux développements qu'il prenait chaque jour, firent bientôt paraître les proportions des airs de théâtre écourtées et mesquines; peu à peu on accueillit sur la scène tout ce qui donnait occasion aux compositeurs et aux chanteurs de faire briller les ressources de leur talent. Cette déviation du principe primitif et constitutif de l'opéra commença chez les Italiens; elle fut bientôt adoptée par les Allemands, et, après quelque résistance, les Français suivirent l'exemple des uns et des autres.

Malgré la direction prise depuis plus d'un siècle et demi par les compositeurs dramatiques, le style de théâtre a toujours conservé plus ou moins quelque chose de son caractère; et il a même fini par le communiquer aux pièces musicales d'un genre différent. Il est un principe qui doit toujours diriger les musiciens qui travaillent pour la scène, et auquel se sont soumis de tout temps les plus habiles, c'est qu'au théâtre, il y a une action à laquelle tout doit être subordonné; en conséquence,

le compositeur doit chercher, non-seulement à exprimer les idées du poëte, mais encore à les exprimer de manière à ne pas gêner l'action; or, comme la scène ordinaire ne comporte pas tous les développements dont un poëme, et surtout un poëme descriptif, serait susceptible, de même, en une foule d'occasions, la scène lyrique n'admet pas tous les développements qui conviendraient à une cantate ou à toute autre pièce de ce genre, en supposant même que l'on ne perdît jamais de vue l'expression des paroles. Le compositeur devra donc plus d'une fois faire des sacrifices, renoncer à la forme ordinaire des périodes musicales, et abandonner des idées à peine indiquées. A cette première considération vient s'en joindre une autre relative au lieu où il convient de faire usage des différents genres de musique et de chant. On peut poser comme règle générale que tout ce qui tient à la marche de l'action doit être mis en récitatif ou en discours ordinaire dans les théâtres où un tel mélange est admis, et que tout ce qui se rattache aux sentiments doit être donné au chant proprement dit, et composer les airs, duos, morceaux d'ensemble, etc.

Une autre considération que le compositeur dramatique ne doit jamais perdre de vue, c'est qu'il s'adresse à un public composé d'individus qui, pour la plupart, aiment, il est vrai, la musique et l'entendent avec plaisir, mais n'en ont en général qu'une très-faible notion; il faut cependant se faire

comprendre de toutes ces personnes, et plaire en même temps aux plus habiles. On sent ici combien il importe de chercher et de trouver des chants vrais, expressifs, originaux, d'un sens bien clair et d'un caractère bien marqué; on sent que les accompagnements doivent surtout avoir pour objet de renforcer l'expression, de rendre plus saillantes les pensées; enfin, l'on conçoit que les formes scientifiques, qui s'emploient si heureusement dans la musique d'église et de chambre, seraient le plus ordinairement fort déplacées au théâtre, qui ne saurait admettre une telle profusion de mélodie, d'harmonie, de dessins et d'effets de tout genre; le compositeur dramatique doit, jusque dans ses élans les plus hardis, viser à être populaire; plus ses airs seront répétés et reproduits, plus il s'apercevra qu'il est dans la bonne voie et qu'il a compris le goût du public.

Quant à la musique de chambre, sa dénomination s'explique d'elle-même, et indique assez clairement un genre de compositions vocales destinées à être entendues dans de petites réunions de professeurs ou d'amateurs décidés; ce genre comporte en conséquence un choix de pensées et des développements tout particuliers. En effet, on peut choisir des idées plus abstraites ou plus fines, donner aux développements plus d'étendue, et y introduire toutes les ressources de l'art, toutes les délicatesses du goût, sans risquer de déplaire à des auditeurs pour qui cette récréation est une

sorte d'étude. On sent que cette manière serait excessivement déplacée à l'église et au théâtre, parce que dans ces situations, le nombre, la distance des exécutants, l'étendue du local et d'autres causes de même genre exigent, dans toutes les parties de la composition, beaucoup de largeur et de clarté : d'ailleurs, à l'église, la musique est subordonnée aux rites et à la durée des offices; au théâtre, il faut obéir à l'action dramatique. Dans la musique de chambre, aucune de ces circonstances ne vient contrarier l'artiste qui peut donner un libre essor à son goût comme à son génie. Aussi, les pièces de ce style sont-elles pour l'étude de l'art d'un intérêt tellement vif que celui qui a su les étudier et est arrivé à en comprendre toute la force et la beauté y retrouve presque toutes les qualités du style ancien, réunies à celles du style moderne. Dans les productions des grands maîtres en ce genre on rencontre tout ce que la science peut offrir de plus fin, de plus recherché, de plus profond, appliqué aux mélodies les plus gracieuses, les plus expressives, les plus pathétiques. Telle a été la musique de chambre dans les temps où elle était florissante, et jusqu'à ce que le genre de théâtre ait envahi son domaine. Elle se composait du *madrigal* pour voix seules ou bien avec accompagnement, et de la *cantate,* qui pouvait être à une ou plusieurs voix. A mesure que les amateurs sont devenus plus nombreux, la musique de chambre a dû être plus facile d'exécution, parce que les com-

positeurs n'ont plus écrit pour des virtuoses, mais pour des personnes qui traitaient la musique comme un simple amusement : c'est ce qui a donné naissance au style de chambre *moderne*, composé de petites pièces extrêmement simples, à la tête desquelles se trouve la *romance* et la *chansonnette*, de petits duos ou trios de peu d'étendue, et autres pièces fugitives qui tirent leur caractère du fond du sujet. Ce qui a fait perdre à la musique de chambre une grande partie de son importance, c'est le grand nombre de compositions théâtrales que l'invention du drame lyrique a fait éclore, et qui, acquérant immédiatement une certaine renommée, se reproduisent sur-le-champ dans les salons, et se chantent aisément par des amateurs qui s'en sont déjà pénétrés en les entendant au théâtre, et qui se plaisent à reproduire, selon leurs moyens, les accents des chanteurs qui ont fait entendre les airs pour la première fois.

La musique instrumentale forme la seconde grande division de la musique moderne, et comprend les pièces destinées aux instruments seuls. Elle a cela de particulier, qu'elle offre des formes communes à un grand nombre de morceaux, quelle que soit d'ailleurs la nature des instruments mis en œuvre. Certaines règles y déterminent le plan de conduite, et fixent la succession des idées mélodiques et harmoniques d'une manière générale qui n'éprouve que de légères variations, dont même il est permis de ne pas tenir compte en considérant

la pièce dans son ensemble. A ces règles, fondées sur l'expérience et la pratique des bons auteurs, viennent se soumettre la *symphonie* proprement dite, l'*harmonie* ou *synaulie*, c'est-à-dire la musique pour instruments à vent, les *trios*, *quatuors*, *quintettes*, etc.; le *concerto*, la *sonate*, le *rondo*, les *études*, *variations*, etc.

La grande latitude laissée aux compositeurs dans la disposition des parties destinées aux instruments, l'extrême variété des moyens susceptibles d'être employés en ce cas pour exciter l'intérêt des auditeurs, enfin la qualité particulière des idées et la manière de les présenter, telles sont les causes qui ont donné naissance au style instrumental. Là, il est permis au musicien de se livrer à toute la fougue de son imagination; il ne craint plus d'être arrêté par une foule d'obstacles qu'offre à chaque instant la composition destinée aux voix dont l'étendue est si loin d'approcher de celle des instruments. En outre, le style instrumental, même quand il est traité sévèrement, admet une infinité de licences rigoureusement bannies de la musique vocale. Une foule de sauts impraticables ou scabreux, même pour les voix les plus belles et les mieux exercées, s'exécutent sans effort sur les instruments; d'un autre côté, les organes de l'instrumentiste n'éprouvent pas une fatigue qui approche de celle que ressentent par moments les chanteurs les plus robustes et les mieux constitués. Dans l'exécution, l'instrumentiste s'inspire, s'anime, s'échauffe, comme

le chanteur; mais ses inspirations demeurent toujours indéterminées, vagues et indéfinissables. C'est que la source vivifiante qu'il porte en lui ne peut, comme chez le chanteur, trouver un libre et immédiat épanchement; il faut que les eaux fécondes qui s'écoulent de cette source pure se versent d'abord dans un canal où elles s'altèrent et se transforment plus ou moins : c'est pour cela que les émotions nées de l'habile emploi des instruments sont d'une nature toute différente de celles qui ressortent de la musique vocale. Pour l'auditeur qui ne sait point la musique, l'admiration causée par les combinaisons instrumentales est toujours incertaine et souvent assez singulièrement départie : c'est ainsi, pour n'en donner qu'un exemple, que l'on voit fréquemment des amateurs s'extasier en entendant imiter sur l'orgue le tonnerre ou le gazouillement des oiseaux, effets qui s'obtiennent par des moyens excessivement simples. Le contraire arrive pour les auditeurs qui ont une pratique assez avancée des instruments qu'ils entendent : même à leur insu, la difficulté vaincue dans l'exécution de certains traits est une circonstance dont il leur est impossible de ne pas tenir compte. Quant aux artistes qui possèdent à un haut degré la connaissance de la composition, il ne leur en faut pas moins un esprit d'analyse fort délié pour démêler sur-le-champ, et sans avoir la partition sous les yeux, la cause de la sensation agréable qu'ils ont éprouvée : ici, comme dans tant d'autres

choses, le mal frappe bien plus vivement que le bien, et souvent le musicien expliquera nettement et avec justesse les raisons pour lesquelles tel morceau instrumental lui déplaît, et ne saura faire comprendre pourquoi tel autre le flatte. Il n'en est pas de même pour la musique vocale; il y a toujours là un lieu de rendez-vous où se rencontrent tous les bons esprits, tous les gens sensés, habiles ou ignorants en musique, pourvu qu'ils soient exempts de préventions; ce point de rappel, c'est le rapport de la musique aux paroles, et l'expression que le chanteur imprime à l'une et aux autres: voilà, au fond, ce qui dirige le jugement de tout le monde. Quand ils marchent seuls, les instruments ne font, en somme, que parcourir avec un cortége plus riche et plus nombreux les routes déjà indiquées et tracées par la voix humaine. Longtemps on les traita négligemment et même dédaigneusement lorsqu'on les mettait en contact avec celle-ci; de nos jours trop de compositeurs dramatiques, donnant dans l'excès contraire, se sont efforcés de dissimuler la sécheresse et la stérilité de leur imagination sous des ornements empruntés au style instrumental, comme ces beautés surannées qui, à force d'art, cherchent à éblouir les yeux par le faux brillant de grâces qui ne leur appartiennent pas et n'existent que dans leurs riches atours. Quelque mérite qu'ait en lui-même le genre instrumental, il ne possédera jamais la douce facilité du style vocal, son allure, pleine de modé-

ration et de sagesse, qui ne l'empêche pas de s'élever aussi haut qu'il lui plaît, sa délicatesse, sa grâce, sa puissance irrésistible. Le compositeur instrumental courra souvent risque de n'être pas compris; et, sous le rapport de l'exécution, l'instrumentiste restera toujours au-dessous du chanteur. Il n'a pas, comme celui-ci, l'avantage d'être à la fois exécutant et instrument d'exécution; et, quelque sublimes que puissent être les inspirations de son âme, pour se communiquer aux auditeurs elles doivent passer à travers un corps inintelligent qui leur laisse nécessairement quelque chose de son essence matérielle et de sa grossièreté primitive.

On pense bien, du reste, que toutes les lois qui régissent la musique vocale et instrumentale et tout ce qu'embrassent ces deux grandes divisions, doivent se ressembler au fond et ne peuvent même différer qu'accidentellement et par des motifs de convenance. L'ensemble des règles générales dictées par le goût et l'expérience et basées sur la nature des choses forme l'*esthétique* de l'art musical qui, en ce cas, comme en tant d'autres, a une foule de principes qui lui sont propres.

En effet, ce serait, à notre avis, agir avec une certaine légèreté que d'appliquer à la musique le principe constitutif des arts fondés uniquement sur l'imitation de la nature. Sans doute la musique peut être imitatrice, mais ce n'est là pour elle qu'une fonction secondaire; la musique préexiste à toute idée d'imitation, elle est comme innée en

l'homme puisque dans sa forme la plus élémentaire elle n'est qu'une nuance de la parole et que les premières lois qu'on lui impose sont d'une part la délimitation et la précision des accents toniques, principes de toute *mélodie*, et de l'autre la succession et la périodicité de certaines cadences d'où naît le *rhythme*, autre principe de la musique. Comme on le voit, il n'y a rien là qui ressemble à l'imitation, à moins que l'on ne veuille, adoptant une de ces opinions qui ont eu quelque cours dans l'antiquité, supposer que l'homme, en inventant la musique, ne se proposa d'autre but que d'imiter le bruit des eaux courantes ou le chant des oiseaux. Ces idées sont puériles ; de quelque manière qu'on l'envisage, le murmure des eaux n'a rien de musical, ce n'est qu'un bruit monotone absolument insignifiant et qui, dans aucune hypothèse, n'a pu donner la pensée de la musique : et, en ce qui touche le chant des oiseaux, comment croire que l'homme, doué de la parole, aurait appris des oiseaux à moduler des sons? Il serait cent fois plus raisonnable de dire que c'est l'homme qui a instruit les oiseaux ; mais ce qui dispense de toute discussion, c'est que le système musical des oiseaux est absolument différent de tous les systèmes de musique connus.

La musique n'est donc pas seulement un art d'imitation comme le sont les arts du dessin ; elle est vraiment un droit de nature, elle est pour l'ouïe ce que sont pour chacun de nos sens les objets qui

les affectent agréablement. Voilà pourquoi tous les peuples, même les plus sauvages, possèdent une musique quelconque, bien imparfaite sans doute, mais qui, dans ce qu'elle est, satisfait immédiatement leur oreille, de même que des mets grossiers et sans préparation contentent leur palais. Évidemment ces peuples qui ne participent pas aux bienfaits de la civilisation ne se proposent d'autre but, dans leur musique, que de satisfaire une sorte d'appétit de l'oreille; mais, chose fort remarquable, ils savent trouver en eux-mêmes les moyens de se procurer la sensation qu'ils désirent; ceci est particulier au sens de l'ouïe et doit être pris en grande considération dans toutes les questions de métaphysique musicale.

Un autre fait bien remarquable et qui, dans le domaine des arts, donne à la musique une place toute particulière, c'est que seule elle a le privilége d'agir en même temps sur le physique et sur le moral de l'homme, d'attaquer d'un seul coup le système nerveux et de s'adresser à l'intelligence, d'être enfin à la fois une sensation et un sentiment. Dans le plus grand nombre de cas, elle n'est qu'une sensation. Ceci s'applique à tous ceux qui ne connaissent point les règles de l'art, et il est fort digne d'observation que l'idée qu'elle fait naître le plus habituellement en ce cas est celle de la gaîté et du bonheur, qui chez le vulgaire s'associe constamment à celle de musique et qui est en effet celle que la musique produit le plus aisément et le plus

nettement. Les connaisseurs, c'est-à-dire les artistes et les amateurs qui ont une expérience acquise, unissent par la pensée d'autres idées à la sensation que la musique a produite primitivement sur eux ; ils établissent des comparaisons, des rapprochements ; en un mot, ils se rendent plus ou moins compte de la sensation qu'ils ont éprouvée, selon qu'ils sont plus ou moins sensibles, et, d'autre part, selon qu'ils ont l'esprit plus ou moins juste, plus ou moins exercé.

Ici seulement commence la musique imitatrice, puisqu'elle suppose inévitablement l'intervention de l'esprit qui vient expliquer et déterminer le sentiment en tel ou tel sens. La musique n'ayant point une manière nette, précise et absolue de représenter les idées qu'elle veut communiquer à l'auditeur, l'esprit de celui-ci s'exerce à deviner et souvent même à inventer des rapports et analogies qui lui semblent avoir existé dans la pensée du compositeur, quoique cela même puisse n'avoir rien de réel ; car ce dernier, par la marche de la mélodie et de l'harmonie, par la juste proportion qu'il veut établir entre les différentes parties d'un morceau et par une foule de circonstances secondaires, se trouve souvent conduit à exprimer des idées auxquelles il n'attache véritablement aucun sens et dont il lui serait impossible de rendre compte à d'autres comme à lui-même. On conçoit, dès-lors, que les hommes dont l'esprit est plus cultivé et plus exercé rencontrent plus aisément

et plus fréquemment ces rapports, qui pour eux sont une jouissance réelle qui les fait en quelque sorte entrer en part avec le compositeur.

Les arts du dessin reproduisent aux yeux des choses communes ayant une forme bien déterminée et ne laissant, à cet égard, dans l'esprit, aucun doute sur l'intention de l'artiste : la musique ne saurait imiter de la même manière; elle peut bien donner l'idée d'une infinité d'objets en tout genre, mais elle est, sous ce rapport, d'une extrême faiblesse; aussi, l'esprit se montre-t-il indulgent en ce cas et tient-il compte des efforts que l'art fait pour lui communiquer telle ou telle impression. Qu'est-ce en effet qu'une tempête, un orage, une bataille exprimés par une symphonie? qui saurait de quoi il est question si l'on n'en était prévenu à l'avance? Dans tous les morceaux de musique instrumentale, qui pourrait décider quelle sensation le compositeur se proposait d'exciter? quels sentiments agitaient son âme? Dans la musique vocale même et dans ce qu'elle a produit de plus fort, de plus expressif, de plus pénétrant, croit-on que si les paroles n'y étaient pas unies et si ces morceaux ne se rattachaient pas à une action dramatique, l'intelligence de l'auditeur suffirait pour en découvrir le véritable sens? Non sans doute, l'expression musicale est trop vague et trop indécise pour offrir un tel résultat. On a trouvé des analogies marquées entre les plus beaux morceaux du *Stabat* de Pergolèse et les bouffonneries de la *Serva*

padrona du même auteur : c'est que d'une part le langage des passions se rapproche souvent plus qu'on ne le croirait au premier abord, et, de l'autre, c'est que les moyens de la musique sont en une infinité de cas fort limités. Au fond, la musique considérée sous ce point de vue en est encore et en restera toujours au degré où en était la peinture à cette époque où, dit-on, l'artiste écrivait au-dessous de ses dessins : ceci est un homme, cela est un cheval, etc.

Mais si les moyens de la musique sont faibles dans l'imitation, elle possède un avantage merveilleux qui lui est tout à fait propre, c'est d'enchaîner l'une à l'autre les sensations qu'elle nous cause et de les faire se succéder sans solution de continuité, en sorte qu'elles semblent toujours dépendre l'une de l'autre. Cet avantage naît de la nature même des éléments que la musique met en usage.

Pour exprimer les passions, l'art dispose de certains moyens absolument mécaniques qui sont de la plus grande ressource pour le musicien, en ce qu'ils le guident au moment où il se met en marche, et lui donnent le temps d'attendre que l'inspiration arrive; plus tard, ils ranimeront et renouvelleront encore le feu sacré prêt à s'éteindre. Le compositeur, au moment où il prend la plume, trouve tout d'abord dans le choix du mode, du mouvement, de la tournure des phrases, des voix ou des instruments qu'il fera entendre, de l'accompagnement

qu'il donnera aux mélodies, et dans quantité de procédés auxquels l'étude l'a rompu depuis longtemps, des sources inépuisables qui lui fournissent des moyens suffisants pour donner l'idée de la passion qu'il veut peindre; joignant ensuite à ces données les richesses de son imagination, s'identifiant avec la situation qui l'occupe, s'excitant par des souvenirs, par les exemples des grands maîtres qu'il doit suivre sans les copier, il pourra trouver en lui-même les chants les plus heureux et souvent même les plus spontanés, empreints soit de gaîté, soit de mélancolie, puis des nuances infinies de ces deux sentiments que la musique se plaît à rendre et à exprimer en mille manières et par des moyens qui paraissent toujours plus séduisants.

Quoique la musique soit, comme nous le disions il y a un instant, incapable de rendre les sentiments d'une manière positive et déterminée, on l'a souvent considérée comme une langue universelle à laquelle tous les êtres animés participent comme à la lumière. On ne peut du moins contester qu'elle ne soit, à beaucoup d'égards, ce que l'algèbre est à l'arithmétique, c'est-à-dire qu'elle ne généralise la pensée et ne la rende d'une manière absolue, abstraction faite de tout cas particulier. Sa construction, d'ailleurs, est celle d'une véritable langue; ses caractères élémentaires sont les sons; elle a des *phrases* qui commencent, se développent, se suspendent et se terminent selon que la nature et l'art semblent l'indiquer. La musique offre même,

sous ce dernier rapport, de si nombreuses ressources que l'on a récemment formé un langage complet de signaux que l'on a nommé *téléphonie* (1) et qui consiste à transmettre au moyen de certaines combinaisons phoniques toutes les idées qu'exprime le langage ordinaire; mais on ne s'est servi à cet effet que de la partie matérielle de l'art, la seule qui offrît le moyen de rendre nettement et positivement les idées.

La musique étant une langue a nécessairement son *style* qui consiste à bien distribuer les pensées, à les rendre amies et dépendantes les unes des autres, à savoir les resserrer et les étendre à propos, bien entendu sans s'écarter jamais des règles de la mélodie et de l'harmonie. Ici commencent des considérations d'un ordre différent. Chaque écrivain a son style qui se reconnaît par des qualités ou des défauts plus ou moins frappants; les compositeurs donnent aussi à leurs ouvrages une couleur qui leur est propre; et comme l'esprit d'une nation se retrouve toujours dans les productions des arts et de la littérature, il en résulte que l'on distingue autant d'écoles différentes qu'il y a de nations capables de produire des musiciens d'un ordre élevé. Chaque peuple peut ainsi former ce que l'on appelle une *école*.

Le caractère d'une école se reconnaît surtout à sa manière de traiter la musique vocale; en effet,

(1) Cette invention est due à M. Sudre.

tout ce que la musique a par elle-même de vague et d'indéterminé disparaît lorsqu'elle est liée à la parole : elle doit indispensablement se tenir plus ou moins dans la dépendance de celle-ci, et c'est de la manière d'envisager cette dépendance que naissent surtout les nuances qui ont séparé et séparent encore, quoique d'une manière moins tranchée, les trois écoles *italienne*, *française* et *allemande*. La première, laissant la part plus large au compositeur, lui permet de s'abandonner à l'inspiration de son génie, de développer ses idées, et surtout de les exprimer en considérant plus la grâce de la cantilène et les ressources vocales de l'exécution que l'expression immédiate et précise des sentiments indiqués par la poésie.

En France, où l'esprit domine partout, on exige que la mélodie se lie plus intimement à la parole; on veut se rendre compte sans peine, et dès-l'abord, de leur connexion; il faut que l'oreille puisse les suivre comme l'œil suivrait le cours de deux ruisseaux qui, se réunissant dans un même lit, continueraient à couler ensemble sans mêler leurs eaux; la langue française, dans la poésie comme dans le reste, a pour principal mérite d'être d'une netteté et d'une clarté parfaite; l'auditeur français veut que la musique ne fasse qu'ajouter encore à ces qualités si précieuses; en France, on excuse aussi difficilement les écarts du musicien que ceux du poëte; on veut de la raison partout, mais on oublie peut-être trop que les grâces admettent

parfois la folie à leurs jeux sans inquiétude de voir se rider le front des philosophes.

En Allemagne, dans les rapports de la musique aux paroles, on place plutôt l'expression dans l'harmonie que dans la mélodie, et l'on construit celle-ci d'après les principes plus ou moins mitigés des deux autres écoles. Au reste, ces trois écoles, depuis le commencement de ce siècle, ont constamment tendu à une fusion qui fait chaque jour de nouveaux progrès. La question de savoir si l'art y gagnera doit rester indécise jusqu'à ce que la fusion soit parfaite; mais il est permis de constater déjà que le compositeur continuera le plus ordinairement à effacer le poëte, ce qui, à tout examiner, est à peu près inévitable, bien que, dans la vérité des principes, le but de leur association fût qu'ils se fussent *mieux l'un par l'autre.*

Ce qui contribue singulièrement à donner la prééminence au compositeur, c'est une circonstance qui au premier coup-d'œil ne semble pas aussi intéressante qu'elle l'est en effet; nous voulons parler de l'exécution qui, à l'égard de la musique, se trouve dans des conditions fort différentes de la déclamation par rapport à la poésie et à l'éloquence. Qu'un discours ou des vers soient mal prononcés, mal déclamés, que perdront-ils? leur harmonie et l'effet passionné dont ils pouvaient être susceptibles; mais les mots, signes vivants de la pensée, la montrent sans cesse dans tout son jour; le déclamateur n'en aura pas saisi l'accent, qu'ils

n'en indiqueront pas moins les mouvements passionnés de l'écrivain; au contraire, les sons de la musique, nuls par eux-mêmes et insignifiants, n'acquièrent d'intérêt qu'autant qu'ils sont animés par des inflexions et des contrastes convenablement placés. C'est là ce qui rend l'art de l'exécution si important et à la fois si difficile, parce qu'il est aussi varié que fécond et susceptible des nuances les plus délicates comme des plus fortes oppositions. Ajoutez qu'un exécutant habile ne s'astreint pas strictement à ce que le compositeur a noté : tantôt il orne son texte, tantôt il le simplifie; il altère une valeur aux dépens d'une autre, il suspend la mesure, ajoute des points d'orgue, etc., et, par toutes ces modifications, il se rend pour un moment propriétaire et presque auteur de ce qu'il exécute. C'est ce qui a fait comparer les compositions musicales à la statue de Pygmalion qui ne peut vivre et parler que lorsqu'elle a été touchée par l'Amour.

Au reste, l'avantage que peut donner à la musique une belle et savante exécution est bien tristement compensé pour le musicien par l'espèce de dépendance dans laquelle il se trouve placé à cet égard. Ses plus belles inspirations n'ont point d'existence tant qu'elles n'ont pas été entendues, et souvent elles ne peuvent l'être qu'au moyen de circonstances particulières ; il envie alors le sort du peintre qui, dès que sa toile est couverte, peut l'exposer à tous les regards et connaître ainsi l'opinion du public.

Les considérations qui viennent d'être exposées

fort en abrégé, et beaucoup d'autres de même genre que l'on est forcé d'omettre, nous semblent aussi importantes pour les personnes qui veulent juger du mérite d'un ouvrage de musique que pour le musicien lui-même. Mais pour celui-ci, tous les principes généraux que nous venons d'exposer seraient insuffisants et ne lui apprendraient point à bien présenter et développer ses pensées; il lui faut des règles plus positives, plus spéciales; la plus indispensable est de posséder à fond le mécanisme de son art. A cet effet, il doit suivre un plan d'étude qui, des premiers éléments, le conduise jusqu'à la partie transcendante de la musique.

Avant tout il lui faut parfaitement connaître les signes graphiques, ou la *sémiotechnie* musicale, et tout ce qui se rapporte à la lecture pure et simple de la musique. Quand cette connaissance lui est acquise, il doit, s'il veut être *exécutant*, soit *chanteur*, soit *instrumentiste*, faire son choix et étudier dans tous ses détails celui des *organes* musicaux auquel il s'arrêtera. S'il se propose de devenir *compositeur*, il s'applique alors à l'étude de la *mélodie*, qui marche de front avec celle de l'*harmonie* ou de l'*accompagnement*; ensuite, il passe au *contre-point* simple et composé, à l'*imitation*, à la *fugue*, au *canon*. Arrivé à ce point, il doit faire une étude spéciale des *organes* de la musique, non à la manière de l'exécutant, mais simplement pour en connaître l'étendue, les facultés et les effets. S'il a l'intention de s'adonner à la composition vocale, il devra chercher comment les

sons s'unissent à la parole dans les différents idiomes, d'après les règles de la *prosodie* et de l'*accentuation* qui fournissent à cet égard les données matérielles; il s'occupera ensuite de leur union intellectuelle en donnant tout leur développement aux idées d'esthétique que nous exprimions tout-à-l'heure. Alors il n'aura plus qu'à se pénétrer des principes convenables aux différents genres, et à se conformer aux règles de style particulières à chacun, selon que la composition est *vocale* ou *instrumentale*, et destinée à l'*église*, à la *chambre*, ou au *théâtre*.

Telles sont les connaissances principales et spéciales que le musicien compositeur doit posséder; nous disons *principales et spéciales*, car, si, par exemple, il veut travailler pour le théâtre, il lui sera, sinon absolument nécessaire, au moins extrêmement utile d'acquérir une instruction historique, mythologique et littéraire assez avancée. Mais ce n'est pas seulement en dehors de l'art qu'il peut rencontrer des connaissances accessoires bonnes à s'approprier. Remarquez que nous n'avons point exigé de lui qu'il possédât en musique la connaissance de la *théorie* proprement dite, et qu'il s'appliquât à l'étude du son, qui est pourtant l'élément de son art : c'est qu'en effet, ses expériences et ses calculs ne lui serviraient tout au plus qu'à vérifier des résultats qu'il sait d'avance lui être acquis. Toutefois, s'il voulait s'adonner à des travaux de ce genre, il aurait, par suite de ses connaissances premières, un grand avantage sur le physicien et le

mathématicien, et il pourrait arriver à des découvertes pleines d'intérêt, en raison de la direction pratique que prendraient ses recherches. L'étude de la *théorie* n'est donc aucunement nécessaire au praticien, mais il importe d'observer que la réciproque n'a pas lieu, et que celui qui prétendrait exposer la théorie musicale sans connaître la pratique tomberait inévitablement dans de graves erreurs.

Le musicien pourra donc s'occuper avec plus de fruit des *institutions musicales*, c'est-à-dire de tout ce qui a rapport à l'*enseignement* et à l'*exercice* de son art. Il lui sera bien plus utile encore de s'appliquer à l'étude de l'*histoire* de la musique et de sa *bibliographie;* l'instruction que le musicien acquerra en ce genre viendra couronner ses études de la manière la plus heureuse, et, dans la pratique, pourra en plus d'une occasion lui être d'une grande ressource.

L'invention de la musique a été attribuée, dans l'antiquité, à une foule de personnages, et presque toujours à des dieux ou à des êtres divinisés : Hermès ou Osiris chez les Égyptiens, Brahma chez les Indiens, Fou-Hi chez les Chinois, Jubal chez les Hébreux, Apollon, Orphée, Linus, Amphion, etc., chez les Grecs, ont été regardés comme ayant appris aux hommes à cultiver cet art enchanteur; mais en leur en attribuant la découverte, on n'entendait sans doute parler que de certaines règles de l'art qu'ils avaient été les premiers à poser et à enseigner;

c'est dans ce même sens que des auteurs ont attribué l'invention de la musique à Pythagore. En effet, tout en honorant ces personnages comme les pères de l'art musical, on allait chercher l'origine de l'art lui-même dans le bruit des ondes, le chant des oiseaux et l'introduction fortuite de l'air dans des papyracées; vraisemblablement plusieurs anciens auront senti l'absurdité et le ridicule de pareilles hypothèses et compris qu'il fallait donner à la musique l'origine que les Chinois ont élégamment formulée en disant : « qu'elle avait eu pour berceau le cœur de l'homme. » Aux yeux de tout être sensé, il est indubitable que l'espèce humaine a dû chanter aussitôt qu'elle a parlé. On l'a déjà dit (1), celui qui, le premier, près d'un objet chéri, chercha, pour représenter l'état de son âme, un langage plus accentué, plus pathétique, plus passionné, celui-là trouva la mélodie, et par conséquent la musique : on voit jusqu'où cela peut remonter; mais ces premiers rudiments n'étaient sans doute que des interjections confuses, des accents désordonnés émis par suite d'une impulsion intime, d'un besoin de manifestation parti des organes, et il a pu s'écouler bien du temps avant qu'un système mélodique rationnel et régulier se constituât, et que les passions inspiratrices de la musique se soumissent à des règles sages et stables.

Ce fut celui qui les posa le premier que les peuples

(1) Voyez plus haut page 56

écoutèrent avec respect, admirèrent avec enthousiasme : et comment n'auraient-ils pas supposé une vertu surnaturelle dans l'être privilégié auquel la Divinité semblait dévoiler l'intérieur de leur âme, pour en remuer à son gré les passions ! Les premiers musiciens étaient aussi orateurs et poëtes ; bientôt ils devinrent législateurs, et c'est assurément à eux que l'on dut les plus sages, les plus utiles ordonnances, puisqu'elles n'avaient d'autre but que d'adoucir les mœurs, de calmer les désordres, d'inspirer le calme de l'âme, en un mot, de fixer la direction de l'humanité vers le but si moral de l'association et de la civilisation, et par conséquent vers toutes les améliorations désirables et possibles.

Les grandes leçons de ces artistes civilisateurs portèrent promptement des fruits ; ils formèrent des élèves, qui se multiplièrent et poussèrent l'art en avant avec une admirable activité. C'était à eux que l'on s'adressait pour célébrer les heureux événements et chanter les dons des divinités bienfaisantes ; ils immortalisaient les naissances qui répandaient la joie dans les familles, l'hymen qui les assortissait ; enfin, par des chants funèbres d'un autre caractère, ils pleuraient la mort des personnages qui payaient le tribut à la nature. Tous ces premiers chantres furent en même temps les premiers prêtres; et où aurait-on trouvé de plus dignes ministres du ciel? Le charme de leur art ne les avait-il pas rendus de vivants interprètes de la Divinité, à l'essence de laquelle ils semblaient participer?

Dès-lors peut se remarquer un abus de l'art qui, entre les mains des prêtres-musiciens, devient un monopole, une sorte de mystère dont la clef ne doit être donnée qu'aux initiés. Mais au-dessous de la musique primitive des prêtres, il s'en forme une autre qui marche d'un pas rapide, et dont les inventions accessoires se multiplient promptement; partout l'on voit des instruments dont la découverte première peut fort bien être due à des circonstances fortuites, ou à des phénomènes naturels, ainsi qu'on l'a souvent prétendu. D'après l'organisation de l'espèce humaine et le goût que l'enfance témoigne pour certains bruits, et même pour le bruit en général, il est à croire que les instruments de percussion durent paraître les premiers, car ce sont eux surtout qui marquent le rhythme et secondent la cadence. Après eux vinrent sans doute les instruments à vent, dont le principe est l'introduction de l'air dans un corps creux. Enfin parurent les instruments à cordes, qui, nés peut-être de quelque circonstance analogue, vinrent fournir à l'art de nouvelles ressources et accélérer ses progrès, en en rendant le goût plus général.

Pendant longtemps, les artistes n'agirent que d'instinct; l'inspiration et l'imitation les guidaient; on avait bien posé quelques règles, mais les inventeurs ou imitateurs n'avaient même jamais songé à faire l'analyse rigoureuse de leurs procédés d'opérations : il fallait que des observateurs de profession, des philosophes, vinssent, à la suite d'ex-

périences attentives, rendre compte de la marche de l'art, en poser les principes fondamentaux, en rendre le mécanisme sensible et intelligible. Quand ces hommes parurent, l'art fut complété par la science ; il dut plus que jamais prendre des développements immenses, en raison de la variété infinie de ses ressources et de la bonne direction qui lui avait été imprimée. Ces nouveaux progrès eurent lieu chez les différents peuples, selon le génie et la tournure d'esprit de chacun d'eux.

Nous ne dirons rien de ce que fut la musique dans l'Inde, en Chine et chez les anciens Égyptiens ; les nombreux renseignements que l'érudition a réunis sur ce point ne pourraient être convenablement placés que dans un ouvrage spécial qui permettrait d'offrir une appréciation complète des progrès de ces peuples dans l'art musical. Selon toute apparence, c'est de l'Égypte que la musique passa en Grèce, où elle devait prendre un rapide et merveilleux développement. Ces admirables institutions de jeux publics, de combats de musique et de poésie, ces représentations dramatiques, dont les commencements sont si faibles, et qui bientôt attirent la Grèce entière dans les principales cités pour assister au triomphe des vainqueurs, tout semble contribuer à élever l'art en le propageant. De là ce goût général pour la musique, qui s'empare de tous les esprits et passe tellement dans les mœurs, qu'un homme sans musique (ἄμουσος) est partout méprisé. Si les philosophes viennent cal-

culer les rapports des sons, les proportions des cordes, en un mot, poser des règles scientifiques, leur voix n'est écoutée et respectée qu'autant que les opinions manifestées par eux sont favorables au développement de l'art; on leur aurait sur-le-champ fermé la bouche s'ils eussent prononcé la moindre parole susceptible d'arrêter l'essor du génie, le vol sublime de l'artiste. Aussi, ces philosophes si attentifs à calculer les intervalles et les rapports sont-ils artistes eux-mêmes; ils se délassent de leurs laborieuses recherches en chantant sur la lyre les dieux, l'amour et la sagesse; la tête couverte de couronnes, les grands artistes sont comblés d'honneurs et de richesses; la Grèce semble n'être qu'un vaste concert, dont bientôt l'enceinte va s'agrandir encore. Les conquêtes d'Alexandre portent au loin les armes et les arts des Grecs; l'Égypte, leur ancienne institutrice, voit de combien elle avait été dépassée, et tâche, mais en vain, de reprendre le niveau; les musiciens grecs ne sauraient plus être égalés; ils sont trop rudes jouteurs.

La Grèce conquérante avait instruit les vaincus; conquise à son tour, elle instruit aussi ses vainqueurs; elle leur offre la musique et les autres arts, mais ils sont peu propres à profiter de ses doctes leçons. C'est en vain qu'elle envoie à Rome une foule de musiciens habiles; ils font peu d'élèves chez ces peuples qui au milieu de la civilisation, et bientôt de la plus épouvantable corruption, conservent

toujours avec leurs goûts guerriers un reste de l'ancienne rusticité *(vestigia ruris)*. Mais s'il ne se forme point d'artistes romains, le luxe excessif de l'époque amène du moins un grand mouvement matériel dans l'art et une sorte d'habitude des pompes musicales. Du reste aucun pas en avant, pas le moindre progrès, et quand vient l'époque de la décadence, c'est surtout à l'égard de la musique qu'elle se montre sensiblement ; les auteurs n'en parlent plus qu'à peine, et enfin, peu de temps après la translation du siége de l'empire à Constantinople, tout ce qui restait de l'esprit de la Grèce, dans la musique comme dans tout le reste, semble à jamais anéanti.

Cependant, tandis que l'ancienne musique avait commencé à voir se ternir son éclat, il s'en était préparé une nouvelle, ou plutôt une qui, n'ayant rien de nouveau dans sa constitution même, partait cependant d'un point de vue différent. Le christianisme s'était établi dans l'empire romain, et ses premiers adeptes paraissent avoir fait dès l'origine usage du chant dans leurs pieuses réunions. On a prétendu que ces premiers cantiques furent parodiés sur les hymnes du culte païen ; sans doute il n'est pas impossible que la chose soit quelquefois arrivée, mais il n'est aucunement probable que cette pratique ait été habituelle. Il ne faut pas oublier que les premiers chrétiens étaient des Israélites ; il est donc fort croyable qu'il passa quelque chose des chants du temple les plus usités

et les plus connus dans les assemblées des chrétiens ; ce fut là le premier fonds musical de l'Église nouvelle. Cette hypothèse semble d'autant mieux fondée, que ces chants primitifs s'adaptaient à des psaumes (point sur lequel tout le monde est d'accord) ; or, il n'y avait guère d'autre modèle à prendre pour des pièces coupées de cette façon que les chants en usage dans la synagogue. Du reste ces types primitifs durent être promptement altérés et mélangés ; on écrivit des chants nouveaux d'après les mêmes principes, et ceci peut fort bien s'entendre des chants usités dans les églises chrétiennes pendant les trois premiers siècles ; ils tenaient plus de la parole que du chant véritable ; tel fut celui que S. Athanase adopta pour l'Église d'Alexandrie et que S. Ambroise imita dans l'Église latine. Au reste tout demeura longtemps dans l'arbitraire à cet égard, et il paraît que chaque Église particulière recueillit et employa les chants qui lui convinrent.

Cependant l'ancienne musique des temples et les institutions musicales qui se rattachaient au paganisme avaient toujours subsisté ; mais au quatrième siècle commence une série de faits d'un ordre différent. Sous Constantin et ses successeurs, le christianisme longtemps persécuté devient persécuteur : les temples des divinités révérées jusqu'alors sont peu à peu fermés ou changent de destination ; les prêtres sont chassés, et les hymnes antiques depuis longtemps gâtés, changés et mutilés, sont définitivement détruits et oubliés.

Quoique l'on trouve encore jusqu'au huitième siècle des traces des antiques institutions de jeux, spectacles publics, concours de chant, etc., on voit qu'ils suivirent de près la ruine de la musique sacrée. Tous les théâtres tombèrent l'un après l'autre ; l'austérité de la religion chrétienne porta même jusque sur les chants populaires en proscrivant comme inconvenantes les chansons d'amour et de table. La danse elle-même et les chants qui en dirigent les mouvements furent condamnés. Ce qui se conserva ne subsista que malgré les anathèmes et parce que la nature de l'espèce humaine répugnait à une telle abolition ; on put du reste croire un instant que la ruine de l'art musical était consommée.

Mais dès l'époque où les monastères avaient commencé à s'ouvrir, il s'était trouvé dans ces lieux de retraite des hommes de piété et de vertu qui, dans l'occasion, s'exerçaient à célébrer Dieu et le ciel, uniques objets de toutes leurs pensées ; ils se préparaient au travail par le jeûne et la prière, et c'était après être restés longtemps prosternés dans le sanctuaire qu'ils entreprenaient de célébrer la grandeur, la bonté, la justice du Tout-Puissant. C'est à eux que l'on doit ces mélodies si naïves d'expression et d'un pathétique vraiment inimitable que l'on retrouve dans certaines pièces de plain-chant ; ils savaient imprimer à leurs ouvrages un caractère analogue à la candeur de leur âme ; aussi respirent-ils au plus haut

point l'onction religieuse, la croyance et la confiance.

Ce fut à ces sources que puisa le pape Grégoire le Grand, lorsqu'il *centonisa* le recueil de chants d'église qui nous est arrivé plus ou moins défiguré. Vers la même époque saint Jean Damascène exécutait un semblable travail pour l'usage de l'Église grecque. En publiant le nouveau recueil de chants rassemblé par ses ordres, le pontife romain l'avait donné dans un système de notation qui avait au moins le mérite de la clarté et d'une assez grande simplicité. On ne s'en contenta pas et l'on imagina divers moyens de représenter les sons qui embrouillèrent fort cette partie de la science et rendirent la lecture de la musique d'une excessive difficulté. Divers essais produisirent enfin l'invention de la *portée*, et cette admirable découverte, à laquelle nous croyons difficile de jamais rien substituer d'avantageux, devint le fondement du système de notation aujourd'hui en usage.

On a longtemps cru que cette modification si intéressante de la semiographie musicale était due à Guido, moine bénédictin de Pomposa, né vers la fin du dixième siècle, dans la petite ville d'Arezzo; cette erreur se fondait sur l'importante et utile influence qu'a réellement exercée sur la musique cet habile et illustre musicien. C'est à lui qu'on doit le moyen mnémotechnique, si simple en apparence, de prendre pour point de comparaison un morceau de chant donné, qui, une fois su par cœur, sert de

type de comparaison à tous ceux que l'on veut lire. Ce savant religieux donnait en même temps les règles de la musique, telle qu'elle existait de son temps, dans un traité écrit avec une méthode, une clarté et même une pureté de style inconnue dans les livres de ce genre, publiés avant le sien : il corrigeait et restituait l'antiphonaire de S. Grégoire et formait de nombreux élèves. Ces travaux valurent à la mémoire de Guido un honneur qui ne peut être accordé qu'aux hommes vraiment utiles ; on lui attribua dans les siècles suivants toutes les inventions dont on ignorait les véritables auteurs, sans en excepter le contre-point qui sera vraiment la gloire de la musique moderne, puisqu'il a dirigé l'art dans des voies toutes nouvelles.

Le contre-point élémentaire, c'est-à-dire ce qu'aujourd'hui nous appelons *harmonie*, n'avait pas été entièrement inconnu aux anciens. D'abord l'accompagnement des voix et des instruments à cordes ou à vent par les instruments de percussion qui se retrouve partout, même lorsque la musique est encore dans sa première enfance, constitue déjà la simultanéité des sons, puisque l'instrument de percussion demeure immobile dans sa tonalité, tandis que les autres varient selon qu'il leur convient, ce qui donne lieu à l'accompagnement en *pédale*. En Chine, outre cette forme d'accompagnement, on connaissait dès l'époque la plus reculée une harmonie qui consistait à faire entendre, avec le ton fournissant la cantilène,

tantôt la quinte, tantôt la quarte. On voit d'ailleurs dans les monuments de l'Égypte des harpes qui remontent à la plus haute antiquité et que les exécutants pincent des deux mains. De leur côté, les Grecs avaient les séries de tierces et de sixtes, adoptées ensuite par les Latins, et cette harmonie, avec celle de la *pédale*, paraît avoir été la seule connue jusqu'au neuvième ou même jusqu'au dixième siècle; ce fut alors que l'on essaya de mélanger des quintes et des quartes aux tierces et sixtes. On n'avait d'abord pu supposer que deux parties *sonnant l'une contre l'autre*, d'où même vint le nom de *contre-point*. On en ajouta une troisième, puis une quatrième, puis davantage encore. Ces additions successives font aussitôt réfléchir à l'emploi des consonnances; on observe que les plus agréables perdent leurs priviléges si elles ne sont placées à propos, et que leur continuité peut produire la monotonie ou bien fausser le sentiment du *mode* : de là cette règle qui bannit impitoyablement la succession d'*octaves* par mouvement semblable, comme ne fournissant qu'une harmonie nulle, et celle des *quintes*, comme produisant à la fois l'idée de deux modes différents. L'accumulation des parties fait ensuite apercevoir que certains intervalles, qui par eux-mêmes affectent désagréablement l'oreille, peuvent avoir le plus satisfaisant résultat s'ils sont employés avec quelques précautions. On pose en conséquence les règles pour la *préparation* et la *résolution* des *dissonances;* nou-

velle et admirable découverte, mine inépuisable de richesses jusqu'alors ignorées, d'effets séduisants et de résultats inattendus.

A la fin du quinzième siècle, d'immenses progrès avaient été faits, et cependant il semble qu'une nouvelle activité de création se manifeste dans la musique. De là l'invention des imitations, canons, fugues, et des nombreuses variétés de toute cette branche ; de là tous ces artifices d'harmonie qui se tirent de la reproduction plus ou moins exacte d'un motif donné, de l'entrelacement des parties, de la substitution de l'une à l'autre; de là enfin toutes ces combinaisons infinies parmi lesquelles plusieurs ont pu être appelées avec raison *difficiles nugæ*, mais que l'on néglige peut-être un peu trop de nos jours.

A cette époque, l'une des plus brillantes assurément de l'histoire de la musique, tous les problèmes les plus ardus se résolvent immédiatement par des compositeurs qui se font un jeu des difficultés; ils savent combiner ensemble des parties de nature différente et en apparence inalliables; ils savent faire marcher une mesure à deux et une mesure à trois temps, et souvent encore, pour augmenter la difficulté, chacune des deux mesures se montre à la fois simple et composée, et remarquez qu'à cette époque on n'écrit jamais moins de quatre parties; les trios ne se rencontrent que passagèrement enchâssés dans des pièces à un plus grand nombre de voix. Ils se proposent à plaisir des en-

traves; ils veulent, dans leurs exercices, montrer une certaine agilité tout en se chargeant de poids qui devraient les accabler; enfin l'on en vient à proposer à chaque instant des *énigmes musicales* qu'il est souvent presque impossible de deviner.

Le grand mouvement musical que nous signalons se manifeste vers la moitié du quatorzième siècle : il partait de la France et de la Belgique, qui à cette époque envoyèrent en Italie une foule de chanteurs et de compositeurs que l'on employa aussitôt dans les chapelles et à la cour des souverains. On peut partager cette époque, qui fut pour la musique celle d'une véritable renaissance, en quatre périodes dont chacune est marquée par un nom célèbre. A la première s'attache celui de Guillaume Dufay, qui vivait encore en 1432; il paraît avoir été le premier à employer dans ses compositions toute l'étendue du système vocal; à la deuxième appartient Jean Okenheim, Ockegem ou Okegen, qui, s'il n'inventa pas le *canon*, composa les siens avec une facilité et leur donna une tournure naturelle inconnues à ceux qui en avaient écrit avant lui; il florissait de 1430 à 1480; le grand nom de Josquin Depré, Dupré ou Desprez signale la troisième période; sa musique fut chantée dans tous les établissements qui existaient alors, et l'on n'en voulait plus entendre d'autre; elle méritait un tel honneur, car on y trouve en germe une foule d'idées que l'on a peine à croire si anciennes; il paraît avoir été le premier à employer heureusement les

contrastes qui naissent du rapprochement de phrases mélodiques d'un caractère différent et des modulations inattendues : ce fut lui aussi qui mit en usage avec succès les marches d'harmonie ; enfin il montra souvent son génie par la création de mélodies pleines de verve et d'originalité qui l'élevèrent au-dessus de tous ses prédécesseurs ; il vivait encore au commencement du seizième siècle. Dans la quatrième période brillent par-dessus tous les autres les noms de Costanzo Festa, mort en 1545, dont les motets se chantent encore à la chapelle pontificale, de Cyprien Rore ou La Rosée, de Roland Lassé ou Lassus, et de Claude Goudimel, qui eut la gloire d'être le maître de Palestrina.

A la suite des noms que nous venons d'indiquer, on pourrait en placer quantité d'autres qui dans ce temps obtinrent une immense célébrité ; tous étaient aussi chanteurs, et ce qui est fort remarquable, c'est que parmi eux se trouvent fort peu d'Italiens ; ils sont presque tous Français, Brabançons ou Espagnols. De ce que ces auteurs s'occupaient de compositions péniblement intriguées, d'énigmes musicales, et s'imposaient une foule d'obligations embarrassantes, on aurait grand tort de croire que l'imagination leur manquât. Tout au contraire, il leur en fallait beaucoup pour varier sans cesse la cantilène, surtout par exemple lorsqu'ils s'imposaient d'écrire une messe entière en répétant sans cesse dans l'une des parties une phrase de quelques mesures qui souvent avait déjà nom-

bre de fois servi de thème à d'autres compositeurs.

C'était bien plutôt le jugement qu'ils n'avaient pas. En effet, l'abus avait suivi de près l'usage ; l'esprit des compositeurs s'était tellement préoccupé de combinaisons harmoniques que l'on avait entièrement perdu de vue le sens des paroles ; on semblait ne plus faire aucun cas de l'expression si douce et si pénétrante du plain-chant ; on se servait bien de fragments qu'on lui empruntait pour en faire les motifs de mille compositions artificieuses, mais on ne tenait aucun compte du sens qu'ils pouvaient avoir. Ce n'est pas tout ; on se fatigua de tirer les motifs des livres liturgiques, et quand le compositeur ne les créait pas il ne faisait aucune difficulté de les emprunter à des chansons populaires souvent très-érotiques et dont les paroles devaient sembler tout à fait inconvenantes pour le lieu saint.

Cette singulière coutume était devenue si générale qu'elle attira l'attention du concile de Trente, qui fut au moment de prohiber complétement l'usage de la musique dans les églises et de les astreindre au plain-chant grégorien. Cependant les artistes, consultés par les pères du concile, assurèrent qu'il était possible d'entrer dans les intentions de l'assemblée tout en conservant l'usage de la musique, et le plus célèbre compositeur qui fût alors à Rome fut chargé, pour en donner la preuve, d'écrire une messe où les défauts reprochés aux musiciens de ce temps fussent soigneusement évités.

Palestrina (1) répondit pleinement à la haute marque de confiance qui lui avait été donnée. Ses ouvrages ont marqué le point de départ de la musique expressive et variée qui a été adoptée depuis. Quant à la musique purement religieuse, on peut dire que ce grand homme l'a portée au point le plus sublime en laissant à ses pensées un certain vague, un effet mystique qui les rendent semblables à la fumée des parfums qui s'élèvent lentement vers le ciel.

A cette même époque, c'est-à-dire au milieu du seizième siècle, Joseph Zarlino faisait faire un pas immense à la théorie et à la didactique musicale, résumant en lui-même tous les théoriciens, comme Palestrina résumait tous les compositeurs, et, comme celui-ci, augmentant prodigieusement le fonds commun par les richesses de son propre génie. A lui appartient l'honneur d'avoir posé les premières bases de la théorie moderne; plus exact, plus profond et plus lumineux que tous ses devanciers, son autorité n'a pas encore cessé d'être imposante, malgré tant de livres publiés depuis et justement estimés.

Ceux de Zarlino s'étaient promptement répandus, grâce à l'inappréciable découverte de l'imprimerie qui avait été de bonne heure appliquée à la musique. Les principaux ouvrages de Palestrina n'avaient pas eu moins de succès; mais il avait été

(1) Voyez plus loin le *Précis sur sa vie et ses ouvrages.*

plus facile aux pères du concile de Trente d'engager les compositeurs à imiter ces beaux modèles qu'il ne l'était pour ceux-ci de suivre la prescription. Toutefois, dans l'imitation du grand maître romain, l'on s'attacha heureusement au point le plus susceptible de frapper l'imagination et d'attirer l'attention du public, nous voulons dire à l'expression des sentiments; or, cette expression dépendant en grande partie de l'habileté du chanteur à imprimer à la composition l'accent et le caractère convenables, il en résulta un progrès notable dans l'exécution. Quelque temps après, l'invention de la basse continue vint agrandir le domaine de la cantilène et lui donner une liberté et un développement qu'elle n'avait pu connaître jusqu'alors.

Tout ce que nous avons dit jusqu'à présent de l'époque musicale qui s'étend depuis Constantin dit le Grand jusqu'au seizième siècle se rapporte, comme l'on voit, surtout à la musique d'église, qui pendant ce temps fut en effet la plus importante, car c'est là seulement qu'on peut retrouver l'état de l'art. Cependant d'autres genres avaient, à l'époque à laquelle nous sommes arrivés, acquis déjà une assez grande importance. Ainsi les chansons religieuses ou profanes s'étaient toujours conservées, après avoir traversé les plus tristes époques du moyen âge; elles n'avaient jamais cessé de constituer la musique populaire, et l'on sait quelle réputation eut durant plusieurs siècles la *chanson de*

Roland : il est bien malheureux que ces vieux monuments n'aient pas été conservés : un grand prince qui en sentait tout le prix, Charlemagne, avait ordonné de recueillir toutes les chansons connues de son temps et dont plusieurs remontaient à une haute antiquité. Cette collection, qui eût été si précieuse pour nous, s'est perdue; mais les chansons prirent plus tard un notable développement dans le temps où les *troubadours, trouvères, ménestrels* couraient le pays, portant le goût de la musique et de la poésie dans ces vieux châteaux qui n'avaient avant eux retenti que du bruit des armes.

Le goût des arts et du luxe s'étant répandu dans l'Italie à l'époque des Médicis, les riches voulurent avoir dans leurs palais une musique qui, en ajoutant à l'éclat de leurs fêtes, les distinguât des chansons ordinaires abandonnées au peuple ; de là le genre *madrigalesque*, dans lequel les plus habiles compositeurs s'exercèrent, et qui leur valut les plus beaux et les plus légitimes succès. Cette musique de chambre amena une sorte de résurrection de la musique *instrumentale*, à laquelle on n'avait jusqu'alors attaché que peu d'importance : plusieurs instruments furent inventés ou renouvelés, et le talent marqué de quelques exécutants attira une juste attention.

Tout, à la fin du seizième siècle, semblait donc préparé pour qu'un grand pas fût fait tout à coup et pour que la musique, par une de ces impulsions

extraordinaires bien rares dans l'histoire des arts, s'agrandit subitement et s'élevât en peu de temps au plus haut degré de splendeur. Aussi la découverte de l'*opéra* ne se fit-elle pas longtemps attendre. Pour construire l'édifice de la musique scénique, dont l'idée paraît être née presque à la fois à Florence et à Rome, on profita plus ou moins de tout ce qui existait. Les inventeurs avaient conçu leur innovation, en réunissant la musique de chambre et les chansons populaires, et en y ajoutant une chose toute nouvelle alors, le *récitatif*, composé à l'imitation de ce que l'on supposait avoir été l'antique mélopée des Grecs; c'était en effet là que résidait le principal caractère du nouveau genre. Au reste, ses progrès ne furent pas d'abord fort rapides, en raison du goût que l'on prit presque aussitôt pour ces ouvrages à machines, devenus tellement de mode, que l'on négligeait souvent, sur le frontispice des ouvrages, de mentionner les noms du poëte et du musicien, pour y laisser briller de tout son éclat celui du machiniste.

Un fait bien digne d'observation, c'est qu'après l'époque de Palestrina, les compositeurs français et flamands disparaissent, et cette école dégénère complétement; l'Allemagne, qui avait aussi produit quelques musiciens distingués, contemporains de ceux-ci, n'en présente plus aucun. Cette décadence doit être surtout attribuée aux guerres terribles qui déchirèrent pendant longtemps les deux pays, aux progrès, dans l'un et dans l'autre, de la réforme

de Luther, et aux divisions qui s'ensuivirent. On sait en effet que la religion luthérienne, en réduisant presque à rien le cérémonial, et en bannissant l'usage de la langue latine dans les temples, en écarta aussi le plain-chant et la musique, pour y substituer des chants *chorals* de la plus grande simplicité, et souvent d'une parfaite insignifiance, composés sur des traductions de psaumes, et que l'on a revêtus depuis d'une harmonie plus ou moins recommandable. Ce fut surtout la musique d'église qui se ressentit de l'état politique des deux pays; car la musique de chambre continua sa marche d'ailleurs assez tranquille, sur laquelle, hors de l'Italie, le grand style de Palestrina paraît n'avoir exercé presque aucune influence.

Enfin Lully vint donner aux Français le goût de la musique de théâtre, qu'ils n'avaient connue auparavant que par de timides essais; ses ouvrages servirent de modèles en ce pays pendant près d'un siècle. C'est cette illustre musicien qui fut réellement le chef de l'École française; malheureusement son système de composition amena un goût faux et mauvais qui devint bientôt général en France. A l'expression naturelle de la phrase musicale on substitua une déclamation emphatique et monotone; on prit les plus détestables habitudes, et le chant le plus affecté, les ornements les plus ridicules finirent par être l'essence de la musique sous la plume de musiciens qui n'avaient pas le génie de Lully. L'opéra français devint la risée de

l'Europe; mais le pli était pris, et il fallut plus d'un siècle pour comprendre que le chant devait être autre chose que hurlements d'une part, et afféterie de l'autre.

Cependant la musique dramatique avait fait en Italie d'immenses progrès; Alexandre Scarlati, chef de l'École napolitaine, et dont l'influence sur la direction de l'art fut de peu inférieure à celle de Palestrina, apprenait à développer les mélodies, à leur donner une expression énergique et pathétique plus dégagée des formes de l'école. Après lui viennent une foule de compositeurs du plus haut mérite : Léo, Vinci, Porpora, Hasse, Pergolese, etc. A une seconde époque appartiennent : Iomelli, Piccinni, Traetta, Anfossi, Terradellas, Sacchini, etc. Enfin la troisième présente, au milieu d'une infinité d'autres : Guglielmi, Païsiello, Cimarosa, Zingarelli; cette série de compositeurs si distingués s'étend jusqu'au commencement de notre siècle.

Ils avaient été merveilleusement secondés par les chanteurs inimitables qui parurent en ces temps en très-grand nombre, et portèrent l'art de l'exécution vocale à son plus haut période. Pour en donner une idée, il suffit de dire que ces artistes visaient sans cesse à la perfection, l'atteignaient en beaucoup de points, et en approchaient dans les autres. Presque tous étaient élèves de ces admirables conservatoires fondés à Naples, comme des sortes d'écoles de charité, et qui eurent pendant longtemps sur

la musique une si grande et si bienfaisante influence.

Les progrès de la partie instrumentale n'avaient pas été moins remarquables : Frescobaldi, Corelli, Geminiani, Tartini, Boccherini, Viotti, agrandissaient à la fois les formes de l'exécution et de la composition instrumentale ; mais, sous ce dernier rapport, ce n'était point l'Italie qui devait obtenir le premier rang.

A l'Allemagne était réservé cet insigne honneur. La musique dramatique y avait été cultivée dès le milieu du dix-septième siècle ; toutefois elle ne prit une marche bien arrêtée que lorsque Reinhard Keiser, né en 1673 et mort en 1739, lui donna tout à coup une impulsion puissante. Du reste des théâtres italiens existèrent de bonne heure dans plusieurs villes et donnèrent une bonne direction au goût du pays, qui cependant se porta constamment plutôt vers l'harmonie que vers la mélodie. C'est ce qui explique les progrès rapides de la musique instrumentale dans laquelle les Allemands ne firent d'abord qu'imiter les Italiens que bientôt ils surpassèrent. Les ouvrages de Jean-Sébastien Bach, ceux de Hændel qui, bien que composés sur des paroles anglaises, appartiennent à l'école allemande, fixèrent le style allemand et préparèrent les chefs-d'œuvre des Haydn et des Mozart, qui jetèrent un si vif éclat sur la fin du siècle passé et donnèrent surtout à l'orchestre une extension et une importance inconnue jusqu'alors. Quant à la

musique d'église, elle a été généralement en Allemagne d'un caractère mixte qui, tout en admettant beaucoup d'effets du style dramatique, conserve habituellement une teinte religieuse, se distingue d'ordinaire par la vigueur de l'harmonie, et souvent aussi par le bon goût de la composition. Il est d'ailleurs digne de remarque qu'en Allemagne le goût de l'art se propagea rapidement et pénétra dans toutes les classes de la société, même dans les plus inférieures.

On ne doit pas donc s'étonner que ce pays ait fourni une foule d'exécutants des plus habiles, surtout dans la partie instrumentale. Il est vraiment le seul dont on puisse dire que la population soit musicienne; pas de maison, pas de famille où l'on ne fasse de la musique, pas de village où il ne s'organise des concerts, pas de réunion où l'on ne chante, pas d'air chanté à une partie sans que les auditeurs présents y ajoutent immédiatement et d'oreille un accompagnement presque toujours régulier et quelquefois heureux; d'où vient cela? c'est qu'il n'existe pas un maître d'école qui ne soit capable d'enseigner les éléments de la musique et de donner les principes de plusieurs instruments.

De cette diffusion il résulte un avantage très-profitable; les hommes de toutes les conditions possédant de la musique une connaissance souvent avancée, ils en jugent et en écrivent avec connaissance de cause: aussi la littérature musicale de l'Al-

lemagne est-elle extrêmement riche. Elle possède sur toutes les parties de l'art une prodigieuse quantité d'ouvrages en tout genre, publiés la plupart dans le courant du dix-huitième siècle ; précisément à l'époque où cette branche perdit en Italie l'importance qu'elle avait eue auparavant.

Depuis longtemps elle n'en avait plus en France, où la plus grande partie des écrits de ce temps ne porta que sur une polémique de circonstance et ne produisit qu'un petit nombre d'écrits bien pensés. La mauvaise route dans laquelle s'étaient fourvoyés en ce pays les successeurs de Lully cessa d'être battue par ses pâles imitateurs, lorsque Rameau eut prouvé que l'on pouvait s'écarter du système lullien sans perdre du côté de l'effet dramatique et en gagnant beaucoup sous le rapport du chant et de l'orchestre. Peu de temps après, la vieille idole du chant français reçut un rude échec lors de l'apparition des *bouffons* à Paris. Les premiers essais de l'opéra-comique eurent l'avantage de ramener le chant vers la nature et de le mettre par sa forme simple et sans prétention plus à la portée de tous ; le progrès de ce genre de composition exerça sur la musique française en général une favorable influence. Enfin le génie de Gluck vint terrasser l'ancien système ; mais malheureusement les idées de ce grand artiste ne portèrent que sur l'effet dramatique, et des compositeurs de premier ordre tels que Piccinni et Sacchini ne purent, malgré leur prodigieux talent, et même malgré le succès de plu-

sieurs admirables ouvrages, donner aux Français le goût des belles mélodies; ils ne trouvèrent d'imitateurs qu'à l'opéra-comique; l'on s'efforça sur la première scène lyrique d'imiter Gluck, dont l'on ne put atteindre le vol sublime, tandis que l'on conservait tous les inconvénients de son système.

Les trois Écoles, italienne, française et allemande, continuèrent à montrer chacune un caractère fort tranché jusqu'à la fin du dix-huitième siècle; mais pendant ses vingt dernières années on aperçoit le commencement d'un travail de fusion et d'amalgame dont les premiers symptômes s'étaient fait sentir à l'époque de Gluck et de Piccinni qui avaient apporté chacun en France quelque chose du goût de leurs pays; les admirables symphonies de Haydn, connues en France avant même de se répandre en Allemagne, avaient donné le goût d'une instrumentation aussi savante que pleine d'élégance et de charme. Une troupe de chanteurs italiens avait été accueillie avec transport; la fondation du *Conservatoire*, dont les progrès furent surtout remarquables dans la partie instrumentale, vint augmenter le penchant que l'on avait à marcher sur la trace des compositeurs allemands; et en effet leurs exemples étaient à beaucoup d'égards fort bons à imiter.

Ceux-ci avaient, comme on l'a vu, connu de bonne heure la musique italienne, et beaucoup de musique composée même par des Allemands avait été écrite sur des textes italiens; il en était résulté

une sorte de nécessité de se rapprocher plus ou moins des formes mélodiques familières à l'Italie; mais le grand pas fut réellement fait par Mozart, qui réunissant pour ainsi dire en lui le génie de plusieurs grands musiciens, écrivit le chant comme un Italien, et l'orchestre d'après les principes de son pays. Gluck avait posé les bases de son système sur la manière de sentir des Français et sur leur attachement aux convenances dramatiques. Le succès de ses opéras s'étant reproduit en Allemagne, on fit depuis une grande attention à toutes les productions de l'École française si justement négligée jusqu'alors, et de cette étude résulta une assez notable modification dans la manière des compositeurs allemands.

Ceux de l'Italie ne se laissèrent pas aller si aisément à l'imitation des étrangers ; les opéras écrits dans un *faire* différent de celui qui avait cours ne réussirent point, et cet attachement à un système dans lequel tout était sacrifié à l'avantage de faire briller les parties de chant pouvait bien s'excuser dans un temps où des chanteurs de l'habileté la plus consommée se rencontraient encore fréquemment. Le mouvement de fusion ne devait avoir lieu qu'un peu plus tard, c'est-à-dire dans les premières années de notre siècle. Il commença par deux compositeurs qui en s'attachant plus à l'imitation de Mozart qu'à celle de Cimarosa et de ses contemporains obtinrent un grand succès pendant un quart de siècle. Ferdinand Paer et Simon Mayer avaient

voyagé en Allemagne et s'y étaient habitués à écrire dans le style de ce pays. Ils furent suivis de plusieurs autres, parmi lesquels on remarque surtout Generali et Morlacchi : ces deux derniers offrent dans leurs ouvrages des innovations assez marquées ; chez eux l'orchestre est fortement nourri, les airs conduits et développés d'après des principes nouveaux, les chœurs et morceaux d'ensemble savamment traités ; mais il ne leur était pas réservé d'accomplir la révolution à laquelle ils avaient puissamment contribué : il fallait des circonstances plus favorables et surtout une organisation musicale plus forte que la leur.

Rossini parut. A lui appartenait de remuer et de renouveler tout le système. Malheureusement, le genre de composition adopté par cet illustre maître devait faire surgir nombre de mauvaises imitations dont le public était las, lorsque Bellini (1) fit représenter ses premiers ouvrages ; il s'efforçait d'y ramener le chant à une très-grande simplicité, et de reproduire avec exactitude les sentiments exprimés par la poésie : du reste, extrême faiblesse dans l'orchestre, nullité des morceaux d'ensemble, peu d'entente des effets dramatiques ; aussi, la courte carrière de ce compositeur n'a-t-elle pu avoir qu'une légère influence sur l'art en général, et après lui c'est une autre route que l'on a suivie. M. Donizetti, que l'on avait d'abord compté parmi

(1) Voyez plus haut l'article qui le concerne, p. 186.

les imitateurs de Rossini, a cherché plus tard à caractériser son style en y introduisant le genre d'expression habituelle à Bellini. Ce nom et ceux de MM. Mercadante et Pacini sont les seuls que l'on puisse citer parmi les compositeurs italiens vivants.

En s'écartant de sa marche primitive, l'École italienne a perdu l'une des qualités qui lui assurait la supériorité sur toutes les autres, la perfection des mélodies considérées en elles-mêmes et indépendamment de toute idée accessoire. Il est résulté de là que les études de chant, autrefois si fortes et si consciencieuses, n'ont pas été traitées avec la même importance. La réunion des anciens conservatoires de Naples en un seul collége de musique a porté à l'art du chant un coup mortel en détruisant l'émulation qui existait entre ces établissements. La musique d'église est traitée sans conséquence, et, s'il se trouve encore en ce genre quelques compositeurs de mérite, ils ont peu d'occasion de faire exécuter convenablement leurs ouvrages. La musique instrumentale a fait quelques progrès aux dépens de la vocale, et c'est même vers cette partie que semblent depuis un certain temps se porter de préférence les études; aussi diverses villes offrent-elles des orchestres qui, bien qu'inférieurs aux bons orchestres de France et d'Allemagne, exécutent fort passablement, et beaucoup mieux sans contredit qu'on ne le faisait il y a trente ans. Ce progrès est dû surtout aux difficultés

introduites par Rossini dans l'instrumentation. Mais c'est le seul.

Au point où la musique était arrivée en Allemagne à la fin du dernier siècle, elle semblait n'avoir plus guère de progrès à faire; cependant plusieurs musiciens qu'elle a produits depuis ont prouvé que le génie sait toujours se frayer des routes nouvelles et agrandir les ressources de l'art. Beethoven et C. M. de Weber ont déployé dans plusieurs ouvrages les richesses d'une imagination brillante et féconde. Winter et Weigl avaient su se faire écouter même après Mozart; MM. Spohr et Meyer Beer marchèrent sur leurs traces; mais il faut avouer que tous ces compositeurs, en ajoutant sans cesse à la complication de l'harmonie, ont fini par lui donner une certaine obscurité. Depuis quelque temps les compositeurs dramatiques se montrent moins nombreux en Allemagne; mais tous les opéras et opéras-comiques qui ont du succès en France sont traduits et représentés; les opéras italiens continuent à être donnés dans leur langue originale. La musique instrumentale n'a rien perdu de sa splendeur, et des compositeurs-instrumentistes, parmi lesquels on distingue Wranitsky, Krommer, Gyrowetz, Hoffmeister, Kozeluch, Fesca, Hummel, Ries, Czerny et plusieurs autres, n'ont cessé d'obtenir les plus légitimes triomphes. La musique d'église s'est également maintenue sur un pied respectable, et il n'est guère de prince catholique en Allemagne qui n'ait à son

service un maître de chapelle dont le mérite est souvent remarquable. L'exécution continue d'être partout cultivée avec succès; le piano particulièrement semble avoir pris une nouvelle extension sous les doigts des Moscheles, des Thalberg, des Dœhler, etc. Toutes les branches de la littérature musicale sont sans cesse l'objet de travaux souvent profonds et presque toujours consciencieux.

En France, les travaux de ce genre ont toujours été fort rares, et les principaux ouvrages sur l'art musical n'ont eu le plus souvent pour objet que l'enseignement de la pratique, pour laquelle on trouvait déjà des ressources dans les classes du Conservatoire et dans celles qu'ouvrirent en divers temps, depuis 1815, plusieurs professeurs habiles. Il en est un parmi ceux-ci qui mérite une mention particulière, le savant et laborieux Choron, qui fonda et soutint, au milieu d'obstacles sans cesse renaissants, une école destinée à l'enseignement supérieur du chant, si négligé au Conservatoire. On ne peut trop regretter que cette école si utile, et qui a rendu tant de services, soit morte avec son fondateur. L'application du mode mutuel à l'enseignement de la musique, imaginé par Bocquillon Wilhem (1), avait pour objet de répandre le goût de la musique dans le peuple en l'introduisant dans les écoles primaires gratuites; il a eu de beaux

(1) Voyez plus loin une notice sur ce professeur.

résultats;espérons que sa mort prématurée ne les aura pas arrêtés. Une foule d'autres classes ouvertes aux amateurs ont singulièrement généralisé le goût de la musique. Le mouvement opéré dans l'enseignement musical en a produit un dans la musique d'église, qui s'est un peu améliorée en quelques endroits, mais qui est bien loin encore d'être ce que l'on a droit d'attendre. Longtemps auparavant, le progrès musical avait été glorieusement signalé au théâtre par les efforts de Méhul, Cherubini, Berton, Boïeldieu, Kreutzer, Lesueur, Niccolò Isouard, Catel, Spontini, qui tous tendaient plus ou moins à la fusion du style des trois écoles. Cependant c'était toujours le genre de Gluck plus ou moins modifié qui se conservait à l'opéra, et, si le style italien se montrait un peu plus à l'opéra-comique, il ne s'y développait qu'avec une timidité marquée. Le succès des opéras italiens de Rossini enhardit un peu les compositeurs français; Hérold et MM. Auber et Halevy entrèrent avec confiance dans la nouvelle carrière. Le mouvement devint général lorsque Rossini eut composé pour la grande scène française, et surtout après son admirable opéra de *Guillaume Tell*, qui peut être considéré comme résumant tout ce que la musique dramatique avait offert jusque-là de plus parfait. La révolution musicale de la France fut accomplie, et les beaux ouvrages des deux compositeurs que nous venons de nommer et de M. Meyer Beer consolidèrent inébranlablement les

nouvelles bases données à l'opéra français par le génie de Rossini.

Il est pénible de croire que ce soit les succès obtenus au théâtre qui aient fait négliger la composition instrumentale, qui en France n'a guère été cultivée dans sa partie élevée, c'est-à-dire dans le quatuor et dans la symphonie, que par Reicha et par MM. Schnetzœffer, Onslow et Berlioz : quant à la *petite musique* instrumentale, on en a publié depuis trente ans une quantité vraiment prodigieuse ; on a eu des sonates, études, duos, trios pour toute sorte d'instruments, et surtout des fantaisies et airs variés en profusion. Parmi ces pièces, il s'en est trouvé d'assez intéressantes. Les noms des compositeurs qui se sont illustrés en ce genre seraient trop longs à indiquer. Les progrès de l'exécution, et particulièrement de l'exécution instrumentale, ont été immenses ; le Conservatoire a lancé dans le public une foule d'instrumentistes en tout genre qui ont donné à leur pays une prééminence incontestable, surtout pour les instruments à cordes.

Il s'est aussi formé un très-grand nombre d'amateurs en tout genre ; mais quoique la partie du chant ait avancé, elle est toujours en général restée faible ; on chante peu de musique d'ensemble dans les salons ; les airs et duos sont presque toujours empruntés à la musique de théâtre et alternent avec des compositions assez mesquines du genre de la *romance*. Il faut dire aussi que les morceaux d'exécution instrumentale sont trop souvent des *airs*

variés. Ce manque de goût n'empêche pas que l'on ne rencontre en France beaucoup d'exécutants distingués, et en plus grand nombre qu'ils n'ont jamais été.

Les progrès de la musique en France, depuis un demi-siècle, peuvent être rapportés à deux chefs : Fondation du *Conservatoire*, supériorité acquise dans la musique instrumentale, progrès notable dans la vocale ; Enseignement de la musique, aux amateurs d'abord, puis aux masses : les premiers essais sous ce dernier rapport ne remontent qu'à vingt-cinq ans, et les résultats obtenus en font espérer de plus importants encore.

Si maintenant nous récapitulons ce qui vient d'être dit sur les trois Écoles, depuis le moment où a commencé le travail de leur fusion, travail qui n'est pas encore complétement achevé, nous reconnaîtrons que l'Italie, longtemps supérieure à tous égards, s'est laissé peu à peu égaler et dépasser dans la musique instrumentale par l'Allemagne d'abord, puis par la France ; qu'elle commence à être atteinte dans sa partie vocale ; que ses compositeurs, ainsi que ses chanteurs, n'ont jamais été moins nombreux qu'aujourd'hui ; enfin que l'École italienne abandonne chaque jour davantage les grands principes sur lesquels reposaient jadis sa gloire et ses triomphes. L'Allemagne se maintient dans un état de prospérité fort satisfaisant, et si la musique n'y est pas en progrès, elle y est sans cesse en mouvement, ce qui, pour un art

arrivé à un haut degré de perfection, est l'équivalent du progrès. La France seule en a fait un véritable; mais elle était tellement arriérée, son point de départ était tellement éloigné de celui que les deux autres nations avaient atteint, qu'il lui reste encore fort à faire pour prendre le rang qu'elle a droit d'ambitionner. Bien des progrès sont à désirer dans la partie du chant, tant pour la composition que pour l'exécution ; sur ce point doit principalement se porter l'attention des amis de l'art.

Nous n'osons rien dire sur les résultats probables de la fusion qui s'achève en ce moment, et sur la tendance actuelle de la musique ; les questions d'avenir sont toujours périlleuses à discuter il suffit d'appeler sur elles les réflexions des artistes et des amateurs éclairés.

Dans le tableau fort rapide que nous venons de tracer, il a fallu négliger différents peuples, qui à la vérité cultivent la musique, mais n'ont exercé aucune influence marquée sur l'art. Ainsi les Anglais, les Russes, les Suédois etc., n'ont point fait école. Par une raison analogue, nous n'avons rien dit des systèmes particuliers aux Arabes, aux Grecs-modernes, aux Éthiopiens, etc., qui n'ont eu aucun contact avec la musique européenne, et devaient par conséquent être écartés dans une esquisse dont le but était seulement de rappeler quelques faits importants des principales révolutions de l'art musical.

NOTICE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

STANISLAS MATTEI.

Ex fructu arbor agnoscitur.

Matthieu, ch. XII, v. 33.

AVERTISSEMENT

—

La première ébauche de cette notice fut écrite à Bologne, en langue italienne, dans les premiers mois de 1839 : je projetais alors sur l'École musicale bolonaise un travail dont j'ai suspendu l'exécution sans toutefois en abandonner l'idée. La partie de mon travail relative au père Mattei a été plus tard rédigée en français, imprimée en grande partie dans les numéros 43 et 44 de la *Gazette musicale*, année 1839, et publiée ensuite séparément à Paris dans la même année.

Lorsque cet opuscule parvint à Bologne, mon excellent ami, Charles Pancaldi, auquel la profession d'avocat et les études littéraires et archéologiques n'ont jamais fait négliger la musique qu'il avait étudiée dès l'enfance, eut le tort très-grave de renoncer au projet conçu par lui d'écrire la vie ou l'éloge de Mattei ; il voulut se borner à traduire ce que j'avais publié. Heureusement pour les lecteurs, il y ajouta d'excellentes notes qui complètent et corrigent mon travail, de manière à le rendre moins indigne de son objet. Cette traduction italienne, dédiée à l'Académie philharmonique, parut à Bologne en 1840. Depuis lors M. Louis Rossi, professeur et compositeur à Turin, a de nouveau traduit cette même notice avec les additions que je lui avais communiquées, et l'a placée en tête de son excellente édition des *Partimenti* de Mattei.

Longtemps auparavant on possédait : 1° une notice sur Mattei, insérée au moment de sa mort dans le journal bolonais *Il caffè di Petronio ;* elle était due à l'avocat modenais Pierre Brighenti.

2° *Vita di Stanislao Mattei scritta da Filippo Canuti, avvocato; all'Accademia filarmonica di Bologna dedicata.* Bologna 1829 ; 3° Cette brochure en fit naître une autre intitulée : *Osservazioni sulla Vita di Stanislao Mattei scritta dall' avvocato Filippo Canuti.* Reggio 1830.

On m'a reproché de n'avoir pas traduit l'opuscule de M. Canuti : j'avouerai franchement que, n'ayant à considérer son travail que sous le point de vue musical, et ne lui trouvant pas à cet égard une bien haute importance, j'avais puisé à d'autres sources. Pancaldi en fit autant dans sa traduction; il signala de plus avec autant de justesse que de modération les risques courus par quiconque prétend écrire la vie des artistes sans posséder de l'art la connaissance requise.

En reproduisant la notice qu'on va lire, j'avais d'abord songé à la donner telle qu'elle était dans le principe, content de me faire à mon tour traducteur des notes de Pancaldi ; mais ensuite j'ai préféré les refondre dans le texte, ce qui ne pouvait manquer d'en augmenter l'intérêt.

Dans un Appendice divisé en quatre sections, je donne à la suite du texte : 1° le catalogue aussi complet que possible des ouvrages de Mattei ; 2° les inscriptions publiées et exposées aux services funèbres faits en son honneur ; 3° une notice très-succincte sur Joseph Pilotti, successeur de Mattei au Lycée musical de Bologne ; 4° un article inédit destiné dans le temps à un journal de la même ville et qui n'a pu être imprimé à cette époque.

NOTICE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

STANISLAS MATTEI.

Les grands ouvrages de théâtre d'une part, de l'autre les bluettes, voilà, de nos jours, les seuls mobiles des réputations musicales; il faut s'attacher soit à l'anneau supérieur, soit à l'anneau inférieur, si l'on veut se trouver en vue; c'est une chaîne assez semblable à la danse provençale appelée *farandoule*; on n'en aperçoit distinctement que la tête et la queue, tout le reste ne s'observant qu'en masse et avec une sorte de confusion. Il ne serait pas cependant fort difficile de prouver que le compositeur d'église, le théoricien, le professeur sont bien aussi, parfois du moins, dignes de quel-

que attention ; je ne crains donc pas d'appeler celle des artistes et des amateurs sur un célèbre musicien bolonais dont je ne sache pas que jusqu'à ce jour l'*éloge* ait été prononcé dans l'Académie des Beaux-Arts de Paris, bien qu'il fût correspondant de cette Société, et qu'à ce titre il eût droit au panégyrique accoutumé.

Stanislas Mattei naquit à Bologne le 10 février 1750. Son père, Giuseppe Mattei, pauvre et honnête artisan, exerçait l'état de forgeron ; sa mère se nommait Teresa Borsari. Stanislas ne reçut dans son enfance d'autre instruction que celle des écoles de charité, savoir : les éléments de la langue latine et de l'arithmétique. Ce fut cependant un grand bonheur que son père, malgré sa pauvreté, consentît à ce qu'il fréquentât ces classes et ne prétendît pas, ainsi qu'il arrive trop souvent, tirer parti de son fils en lui apprenant son métier dès l'âge le plus tendre et en employant ainsi tout son temps : il pensa fort sagement que l'exercice d'une profession mécanique n'exclut pas la nécessité d'acquérir au moins une instruction vulgaire. Ce n'est pas sans dessein que je fais cette remarque ; on voit encore trop souvent, même dans les pays les plus civilisés, les artisans s'inquiéter peu de faire apprendre à lire et à écrire à leurs enfants, pourvu que le travail de ceux-ci augmente de quelques centimes le salaire de la journée : l'extrême misère peut seule atténuer leur tort ; mais, pour rentrer dans le sujet de cette notice, il est digne

d'observation que la nécessité de l'éducation primaire pour les ouvriers ait été une opinion à peu près générale parmi les Bolonais du siècle dernier. Au reste, le bon sens de Giuseppe le servit bien en cette occasion, car Stanislas montra tout aussitôt de l'application et du goût pour l'étude, en sorte que dès l'âge de huit ans il était remarqué parmi ses jeunes camarades.

Ses dispositions pour la musique ne tardèrent pas non plus à se manifester, et purent presque aussitôt, par suite de circonstances favorables, se développer sans aucun obstacle. A cette époque l'ordre des Mineurs conventuels, appelés aussi Franciscains ou Cordeliers, occupait, à Bologne, le beau couvent de Saint-François, et dans la belle et vaste église qui en dépendait il y avait tous les jours messe et vêpres en musique, sans parler des fêtes où s'exécutaient des morceaux de grande dimension, le plus ordinairement avec orchestre et à grand nombre de voix ; il y avait quelquefois jusqu'à quatre chœurs. A peine Stanislas sortait-il de l'école, tant au milieu du jour que le soir, qu'il courait à Saint-François entendre l'office. Du haut de la tribune où il battait la mesure, le père Martini remarqua l'assiduité de l'enfant et l'intérêt avec lequel il paraissait écouter la musique ; il le fit venir, le questionna, reconnut ses heureuses dispositions, et l'admit bientôt au nombre de ses élèves en lui offrant toute facilité pour entrer dans son ordre comme novice, et se chargeant à cet égard de toute

la dépense nécessaire ; c'était une des coutumes de cet excellent religieux.

Puisque j'ai nommé l'église Saint-François de Bologne, on me permettra d'ouvrir ici une parenthèse pour dire que cet immense vaisseau, presque aussi grand que celui de S. Petronio de la même ville, sert aujourd'hui de dépôt à la douane ; les chapelles latérales sont devenues des écuries, les portes ont été murées, les vitres des fenêtres brisées, les peintures anéanties par manque de soin et d'entretien ; il est inutile d'ajouter que l'église a été entièrement dépouillée et que nombre de monuments qui s'y trouvaient ont disparu ou bien ont été mutilés. Les conquêtes et les révolutions peuvent être une fort belle chose, mais il faut pour cela qu'elles n'entraînent point la destruction ou la détérioration des plus beaux et des plus respectables édifices. Fallait-il donc absolument prendre une église pour y placer la douane ? N'y avait-il pas dans toute l'étendue de la ville des bâtiments à tous égards plus convenables pour une telle destination ? Ah ! si les gens de goût et de sens eussent été consultés il y a quarante ans à ce sujet ; Gardez-vous, se seraient-ils écriés unanimement, gardez-vous de fermer Saint-François ! S'ils l'étaient aujourd'hui : Rouvrez vite Saint-François, envoyez promener douane et douaniers, diraient-ils tout d'une voix. Tel est aussi, me dit-on, le vœu formel de S. S. le pape Grégoire XVI, et il a plus d'une fois témoigné ses intentions en ce sens : puissent les circonstances lui permettre de

hâter cette œuvre de réparation (1), digne d'un pontife ami des beaux-arts !

Ainsi placé sous la protection du P. Martini, Stanislas revêtit l'habit religieux, et, pénétré d'une piété sincère et tendre, telle que son maître était digne de l'inspirer, il prononça ses vœux à l'âge de seize ans et continua de s'adonner à l'étude de la philosophie, de la théologie, et plus particulièrement de la musique. Ses progrès dans la composition furent tels qu'il devint bientôt l'accompagnateur du couvent et fut ensuite désigné par Martini, tant pour le remplacer dans les leçons qu'il donnait à une quantité considérable d'élèves que pour battre la mesure à l'église lorsque sa santé, devenue mauvaise, ne lui permettait pas de remplir les fonctions de maître de chapelle.

Cependant Mattei n'avait pas négligé les études ecclésiastiques ; il fut ordonné prêtre sitôt qu'il eut atteint l'âge fixé par les canons, et dès lors il ne cessa de remplir avec la plus scrupuleuse exactitude les nouveaux devoirs de sa profession, passant des journées entières à son confessionnal vers lequel accouraient quantité de gens attirés surtout par la piété, la simplicité, la droiture et le désintéressement du jeune franciscain. Il fut même dès cette époque le confesseur de plusieurs personna-

(1) Cet espoir que je manifestais en 1839 a été exaucé : il y a deux ans Saint-François a repris sa première destination et a été rendu aux Mineurs conventuels de Bologne.

ges marquants en divers genres; son maître, devenu son frère et son ami, se mit sous sa direction spirituelle, et à sa mort, arrivée le 3 août 1784, il eut la consolation d'être assisté au moment suprême par le plus cher et le plus reconnaissant de ses élèves, qui ne le furent pas tous à beaucoup près. Avant de mourir, le P. Martini prononça ces mots qui furent les derniers : *Je sais en quelles mains tombent mes livres et mes papiers.* C'était faire de son élève le plus bel éloge (1). Mattei avait étudié sous le P. Martini et vécu avec lui pendant dix-huit ans, dans une lettre au P. Della Valle, l'élève, après avoir

(1) Dans un article tiré de celui-ci, M. Fétis (*Biographie universelle des musiciens*) fait à ce propos la remarque suivante : « Je ne sais si Mattei justifia la confiance de son maître dans le sens qu'il y attachait; car un tel legs ne pouvait être fait que dans le but de la continuation de ses travaux et surtout du quatrième volume de l'histoire de la musique, dont le P. Martini s'occupa jusqu'à ses derniers moments : or son élève, qui peut-être comprenait son insuffisance pour un semblable travail, n'en a pas publié une ligne, quoiqu'il ait survécu trente-neuf ans (il fallait dire quarante et un) à son maître. » Je ne crois pas que Martini ait jamais supposé que Mattei continuerait son histoire; un tel travail ne convenait nullement à celui-ci. Les travaux qui devaient former le quatrième volume, que j'ai eus sous les yeux et que j'ai attentivement examinés, ne demandaient que les soins ordinaires d'un éditeur; mais, sans parler de la dépense d'une telle publication, il faut songer que les événements amenés par la révolution française la rendirent bientôt impossible. Au reste, ce que Martini paraît avoir eu surtout en vue, c'est que ses manuscrits ne fussent pas mis au pillage et que d'autres ne s'attribuassent pas ce fruit de ses laborieuses recherches

raconté les circonstances de la mort de son maître, ajoute ces paroles d'une simplicité vraiment touchante : « Depuis dix ans il était mon confesseur et j'étais le sien ; j'ai toujours eu lieu d'être édifié de sa conduite vraiment chrétienne et religieuse, et plût à Dieu que j'en eusse profité. Pensez quelle doit être ma douleur en perdant un maître qui a été véritablement pour moi un père et un ami. J'ai passé avec lui dix-huit années et j'étais seul présent à sa mort, mais j'espère qu'il est dans le ciel, il n'est donc pas perdu pour moi. »

Quelles que soient les opinions religieuses que l'on professe, il me semble difficile de n'être pas ému par ce tableau de deux bons moines dont l'un a élevé et instruit l'autre, qui en avançant en âge devient son émule en vertus et en talents ; ils vivent ensemble dans la plus parfaite union, s'assistent au spirituel comme au temporel, versant dans la conscience l'un de l'autre leurs plus intimes secrets ; entre eux la confession n'est qu'un nouvel épanchement de l'amitié ; et si l'un quitte cette terre, il semble ne partir le premier que pour préparer la place de son ami auquel il a donné rendez-vous dans l'éternité.

Après la mort du P. Martini, le P. Mattei prit la direction du chœur de musique de Saint-François ; le général de l'ordre, sur la demande du titulaire, l'avait nommé à cet emploi dès 1770, quand il n'avait encore que vingt ans ; le P. Martini avait pris cette précaution connaissant bien le caractère de

Mattei qui se serait facilement laissé écarter par ces intrigants dont l'activité dissimulé en quelques cas et pour quelque temps la nullité et l'ignorance, ignobles charlatans de l'art que l'on rencontre partout, dans les cloîtres comme ailleurs, et qui n'auraient pas manqué d'agir en tout sens, *per fas et nefas*, et seraient peut-être parvenus à écarter le vrai mérite, la véritable capacité.

Quoi qu'il en soit, Mattei, qui jusqu'alors n'avait donné que peu de morceaux de sa composition, soit qu'il eût l'honorable scrupule de ne point faire exécuter ses ouvrages aux dépens de ceux de son maître, soit qu'il crût prudent d'attendre que l'étude eût amené son talent à une parfaite maturité, s'abandonna aux inspirations de l'art excitées et épurées par l'esprit religieux ; chacun de ses ouvrages parut aux auditeurs un nouveau progrès. Dans tout ce que j'ai examiné de ses compositions manuscrites, j'en ai trouvé fort peu d'antérieures à 1776 ; il est du reste possible que Mattei en ait détruit plusieurs comme peu dignes de lui. Ces premiers morceaux sont presque tous à huit parties en deux chœurs, selon l'usage fort répandu encore à cette époque ; on y remarque une grande vivacité dans l'alternation des deux masses, et de temps en temps l'introduction de passages qui durent alors exciter quelque surprise parmi les vieux contre-pointistes attachés à l'ancienne rigueur du style ecclésiastique. Dans les morceaux à quatre parties, Mattei est encore plus hardi, on voit aussi qu'il donne à

l'orchestre plus d'importance que ne le mettent tous ses compatriotes, qui, surtout dans la musique d'église, n'y mettaient alors aucun prix.

Ce fut aussi vers cette époque que Mattei composa la musique d'un petit opéra destiné non au théâtre, mais au séminaire de Bologne, et représenté devant le cardinal-archevêque Gioanetti. Cette farce écrite dans le style de Cimarosa, était intitulée *La bottega del libraja*; l'auteur du libretto était le chanoine Philippe Nicoli; les quatre rôles de la pièce furent joués par trois *mansionaires* (1), deux de Saint-Pétronne et un de Saint-Pierre, et par un clerc attaché à cette dernière église. L'orchestre, presque entièrement composé d'amateurs, était dirigé par le docteur-médecin Dauphin Mandini, le marquis Sebastien Tanari tenait le piano. Mattei composa pour le même établissement la musique de deux chœurs d'un oratorio de *Sédécias*.

En 1792, il écrivit une musique nouvelle sur l'oratorio de Métastase intitulé *la Passione di N.-S. Gesù-Cristo* qui fut exécutée dans la saison du carnaval, et soutint sans peine la comparaison avec celles de deux maîtres distingués, Basili et Carrusoi; elle ne tarda même pas à être tout à fait préférée, puisque après la première représentation, elle continua d'être donnée sans alternation avec les deux précédentes. On aime toujours à suivre les compositeurs quand ils s'essayent dans un genre qui ne

(1) Chapelains ou prêtres habitués.

leur est pas habituel ; la crainte qu'on a eue de les voir échouer donne, lorsqu'ils réussissent, un nouvel éclat à leur succès ; Mattei, qui jusqu'alors n'avait composé que sur les paroles latines de la liturgie, vit ainsi sa réputation s'accroître encore lorsqu'il eut composé sur des paroles italiennes. Plusieurs personnages éminents désirèrent avoir des copies de *la Passione*, et Gervasoni, dont en ce cas l'opinion n'est pas à mépriser, en parla dans le temps (*Nuova Teoria*, etc., p. 180) avec une vive admiration : après avoir dit qu'en cette circonstance il n'est que l'interprète des juges les plus compétents, il loue l'expression des sentiments religieux et le bon goût de cette composition, qualités, dit-il, qui s'y montrent à un plus haut degré que dans les ouvrages écrits en ce genre par les maîtres les plus habiles.

L'invasion française vint interrompre les inoffensives et fructueuses études du bon Père, qui resta plusieurs années sans écrire pour les églises, où l'on ne faisait presque plus de musique ; il eut peut-être alors quelque velléité de composer pour le théâtre, car j'ai vu dans ses papiers des fragments qui m'ont paru ne pouvoir appartenir qu'à une action théâtrale ; mais il ne donna point suite à ce projet. Lorque les couvents furent supprimés en 1798, Mattei se soumit avec résignation et rentra dans le monde, non sans regretter l'habit de Saint-François, non sans reporter souvent des yeux humides de larmes vers le cloître où il avait reçu les

leçons d'un maître sur les traces duquel il marchait avec tant de succès, l'imitant dans la pratique de l'art comme dans celle de la vertu. Malgré la juste douleur que lui causait un changement qui venait inopinément bouleverser son avenir, il accepta les circonstances et ne songea qu'à tirer de ses talents les moyens de mener une vie honorable et indépendante. Il ne participa jamais aux déclamations et aux intrigues contre l'autorité alors existante, se renfermant tout entier dans la profession de son art. J'en ai trouvé dans ses papiers une preuve assez singulière; sur la copie d'un psaume de sa composition, écrit en 1795, un de ses élèves mit le titre suivant : *Cùm invocarem*, etc., *del Padre maestro Stanislao Mattei, minor conventuale, checche ne dica l'ateistica reppublica italiana*.

Pallida e truce invidia si rabusti
Che di nuocere a lui stolto è il desio ;
Lo guati e taccia e il soppraciglio arruti.

Mattei, probablement sans approuver ni désapprouver son élève, prit sur-le-champ une plume et effaça ce qui n'avait été écrit que pour lui faire plaisir et pour vexer la république italienne à laquelle de pareilles bravades ne faisaient sans doute pas grand tort. C'est en raison de la diversité des encres, employées l'une à écrire, l'autre à effacer, que je suis parvenu avec quelque peine à lire ce tercet, assez mauvais du reste, en dépit des termes

vieillis et prétentieux dont l'auteur a fait usage. La véritable politique des artistes dans les révolutions doit toujours être celle de Mattei : regretter, s'il y a lieu, le passé, supporter le présent, espérer dans l'avenir, et cependant s'adonner tout entier à l'exercice de son art sans s'avilir avec personne, sans prostituer une noble profession, mais aussi sans se compromettre inutilement par d'impuissantes et puériles rodomontades.

La première chose que fit Mattei en retournant à la vie séculière fut de prendre avec lui sa mère qu'il eut la consolation de conserver jusque dans un âge fort avancé. Il s'adonna dès lors tout entier à l'enseignement de la composition et *forma* de nombreux élèves ; sa réputation comme professeur ne tarda pas à s'étendre dans toute l'Italie et de là dans les pays étrangers ; beaucoup de voyageurs amateurs ou artistes eurent avec lui des relations et trouvèrent à profiter de ses conseils. Ainsi ce n'est pas sans un vif plaisir que j'ai lu sur plusieurs de ses manuscrits le nom des personnes pour qui le morceau avait été copié, et je ne puis résister au plaisir de nommer parmi ceux qui se sont ainsi procuré des ouvrages de notre compositeur l'excellent violoniste Amédée Hardisson, qui pendant le séjour qu'il fit à Bologne voulut prendre des leçons de Mattei. Ce généreux amateur a laissé dans presque toutes les villes d'Italie des souvenirs de ses talents et de sa munificence ; combien de fois j'ai entendu les musiciens dont il avait encouragé les premiers

succès prononcer son nom avec cette effusion de respect et de reconnaissance qui dans les cœurs si bien placés ne reçoit aucune atteinte du cours des années !

Cependant Mattei ne s'en tenait pas à l'enseignement oral, il avait une nombreuse correspondance musicale, recevant des lettres de plusieurs personnages éminents soit par leur position sociale, soit par leur mérite *artiel*. Il fut de tout temps très-fréquemment consulté sur des questions d'art, et les réponses qu'il eut à faire en ces circonstances le firent nommer membre correspondant ou associé de la plupart des académies philharmoniques ou sociétés analogues de l'Italie.

Une de ces sociétés, dont l'existence, due à la noble famille bolonaise des Carati, remonte à une époque déjà éloignée, l'Académie des *Philharmoniques de Bologne* survécut à la destruction de divers établissements semblables, mais crut, lors des changements politiques survenus dans la Péninsule, devoir apporter quelques modifications à ses statuts, et il fut décidé que les membres d'ordres religieux ne pourraient plus faire partie des membres actifs. Mattei fut donc mis dans la classe des honoraires ; ceci se passait en 1799 ; il faisait depuis longtemps partie de cette société et, comme j'ai pu le reconnaître d'après une note de sa main, il en avait été le président ou, comme l'on dit dans cette académie, le *prince* en 1794. Ce fut aussi en 1799 que s'ouvrit à Bologne le *Lycée communal de musique*. Lorsqu'il fut ques-

tion de nommer le professeur de contre-point, l'Académie des Philharmoniques abrogea pour Mattei l'article du règlement qui excluait les moines de la classe des compositeurs en activité, et le mit au nombre des concurrents sans le soumettre aux expériences et aux examens prescrits par les statuts. Cette dernière détermination était presque une nécessité, car la mort avait enlevé la plupart des anciens académiciens, et ceux qui restaient pour juger le concours étaient presque tous élèves de Mattei. Ses concurrents furent Zanotti, Gibelli et D. Valerio Tesei; au scrutin il l'emporta de sept voix sur les deux premiers et de douze sur le dernier.

Lors de la réforme de l'*Académie*, depuis *Société italienne de sciences, lettres et arts*, en 1808, Mattei fut l'un des huit membres de la section de musique. On sait que cette société cessa d'exister en même temps que le *royaume* d'Italie.

Ces distinctions honorables n'étaient pas nécessaires pour répandre de plus en plus en Europe la réputation du professeur; le soin qu'il apportait aux fonctions de l'enseignement suffisait à cet égard et donna lieu à la publication de ces excellentes basses chiffrées dont nous aurons bientôt à nous occuper. On fit à Mattei diverses offres pour aller s'établir hors de sa ville natale; il les refusa toutes, trouvant que les modiques honoraires de sa place, joints à ce qu'il pouvait gagner, soit en faisant exécuter des messes dans les églises de Bologne, soit en donnant des leçons particulières, suffisaient

complétement à ses besoins et à ceux de sa vieille mère.

On offrit également à Mattei la direction du chœur de diverses basiliques, et particulièrement de celles de Lorete et de Padoue; il ne crut pas devoir les accepter, mais il prit avec plaisir le même emploi dans la collégiale de Saint-Pétronne, et composa beaucoup de musique pour l'usage de cette église. Il saisit plus tard l'occasion de témoigner sa reconnaissance à la duchesse de Lucques, qui l'avait nommé son maître de chapelle honoraire, en dédiant le seul ouvrage qu'il ait publié au prince Charles-Louis de Bourbon.

Mattei s'est fait un trop grand honneur par les nombreux élèves qu'il a formés (dès 1812 on en comptait plus de 150) pour que l'on ne cite pas les deux d'entre eux dont la réputation est devenue européenne, Rossini, et plus tard Donizetti. *Ex fructu arbor agnoscitur.*

A propos de Rossini, je ne veux pas manquer l'occasion de relever ici une erreur fort répandue, et sur laquelle il est bien temps d'éclairer le public. Quand on parle de la jeunesse de ce grand compositeur, on ne manque jamais de répéter à satiété qu'il passa dans l'oisiveté ses premières années, ne songeant qu'à se divertir, n'étudiant jamais, se moquant de ses maîtres et de ses parents; enfin l'on croit ajouter à sa gloire en représentant son adolescence comme celle d'un vaurien et d'un fainéant, en sorte qu'il n'est pas rare de trouver des

jeunes gens qui se croient des Rossini parce qu'ils passent des journées à l'estaminet sans étudier autre chose que les cartes ou le billard. Je prendrai la liberté de dire à ces messieurs que Rossini, lorsqu'il vint à l'âge de quinze ans étudier sous Mattei, s'adonna au contraire à l'étude avec une ardeur extrême : non-seulement il travaillait assidûment avec son maître, qui n'avait pas eu de peine à deviner son génie, mais il mettait en partition des quatuors de Mozart et de Haydn, et fort souvent, après avoir fait de la musique en société de quelques camarades, il se hâtait de rentrer pour noter les passages et effets qui l'avaient frappé. Je tiens de lui-même qu'il a lu et étudié beaucoup de musique de toutes les époques, cherchant partout ce qui pouvait lui ouvrir de nouvelles routes, et voulant d'abord bien connaître toutes celles qui avant lui avaient été pratiquées. Qu'il lui soit arrivé plus d'une fois de s'amuser avec les jeunes gens de son âge, personne ne songe à le nier ; mais ne vous y trompez pas, si l'homme de génie perd une journée, il la redemande souvent à la nuit ; le travail est toujours compagnon du génie, et bien que Rossini eût reçu de la nature une pénétration et un tact qui ne le trompèrent jamais, bien qu'il fût doué d'une excellente mémoire, d'une prodigieuse facilité dans l'analyse mentale des formes et des effets de la musique, soit dans sa partie technique, soit dans sa partie dramatique ; sans le travail, ces inappréciables qualités n'auraient eu qu'une faible

portée, se seraient successivement amoindries, troublées, effacées, et auraient fini peut-être par disparaître, tandis qu'un exercice de tous les jours, de tous les instants, n'a cessé de les entretenir, de les développer, de les accroître. Aussi tout le monde s'est-il étonné que l'artiste si heureusement né ait voulu s'arrêter de si bonne heure, et personne ne peut lui pardonner le repos obstiné dans lequel il semble se complaire. Il est triste en effet de n'avoir plus à le louer que par des regrets pour lui glorieux, pour l'art stériles.

Et cet élégant Donizetti, dont les mélodies claires et gracieuses, l'instrumentation légère, les formes hardies et incisives charment aujourd'hui tant de théâtres, vous imaginez-vous que cette facilité de composition qui donne à tous ses ouvrages une tournure naturelle et dissimule souvent avec tant de bonheur la faiblesse de l'invention, lui soit venue sans peine et sans une longue application? Non-seulement il a dû travailler, mais que de fois il a dû s'ennuyer pour s'instruire! Écoutez : Quand Donizetti eut passé plusieurs années à l'école de Bergame, sous la direction du très-estimable Simon Mayer, celui-ci lui conseilla d'aller se perfectionner sous Mattei avant de se livrer à la composition théâtrale. Mattei était déjà vieux à cette époque et tenait à ses habitudes; pour obtenir de lui des leçons particulières, le jeune Donizetti devait aller le relancer dans quelque église de la ville où le bon religieux, passé à l'état de prêtre séculier, allait pr-

dinairement, dans l'après-dînée, faire ses dévotions ou confesser. Donizetti revenait avec lui à Saint-Pétronne où Mattei ne manquait jamais de réciter son chapelet vers l'heure de l'*Ave Maria*, c'est-à-dire aucoucher du soleil ; l'élève s'ag enouillait à côté de son maître et priait avec lui, puis le reconduisait jusque vers Santa-Catarina di Porta Saragozza où il demeurait ; arrivé là, Donizetti devait faire la partie de cartes avec la vieille mère du professeur. Mattei soupait, et ce n'était enfin qu'après cela qu'il donnait un coup d'œil aux essais du futur auteur de *Parisina*, qui pouvait avoir alors seize ou dix-sept ans. Un élève qui, à cet âge, se soumettait à tout pour recevoir en particulier les conseils d'un maître dont il appréciait la haute capacité, méritait d'obtenir les succès qui lui ont valu la place qu'il occupe parmi les compositeurs de l'époque.

Mattei remplit jusqu'à sa mort les emplois de professeur de contre-point au Lycée et de maître de chapelle de Saint-Pétronne. Ce ne fut que l'avant-dernière année de sa vie qu'il donna ses *Partimenti* au public ; peu de temps après cette publication, il eut la satisfaction de se voir nommé correspondant de l'Institut de France sans avoir fait à cet égard aucune démarche : la délibération de l'Académie des Beaux-Arts qui lui confère ce titre est du 24 janvier 1824. Elle vint jeter une dernière lueur sur l'existence affaiblie de notre musicien, qui depuis quelque temps éprouvait les atteintes inévi-

tables de la vieillesse ; ses dernières années ne furent pas exemptes de chagrins, il reçut plus d'une fois des marques d'ingratitude de la part de ses élèves : la conduite de son maître le P. Martini qui s'était souvent trouvé dans le même cas fut le modèle de la sienne ; tout en méprisant les ingrats et sans songer à leur nuire, il s'expliqua toujours ouvertement sur leur compte.

Après la mort de sa mère, Mattei s'était retiré chez D. Batistini, curé de Sainte-Catherine de Saragosse et conseiller communal ; c'est là qu'il termina sa laborieuse carrière le 12 mai 1825, après un maladie de cinquante jours. Tant qu'elle dura, il ne s'occupa, pour ainsi dire, que de la vie meilleure dans laquelle il allait entrer : cependant il ne cessa point, jusqu'à la veille de sa mort, de donner ses soins aux élèves qui se hâtaient de recueillir les dernières paroles et les derniers avis de leur maître chéri, empressé jusqu'au moment suprême de répondre à leurs désirs, corrigeant d'une main tremblante, mais d'un esprit aussi juste que ferme, les essais qui lui étaient soumis, et apprenant pour la première fois à dissimuler, car il s'efforçait de leur cacher ses souffrances.

Mattei, quand il mourut, était âgé de soixante-quinze ans et trois mois. Il avait eu un frère nommé Clément, qui de même que Stanislas était entré de bonne heure dans l'ordre des mineurs conventuels et s'était adonné avec succès à l'étude de la musique, puisque dès 1783 il était maître de chapelle à

Saint-François-d'Assise, dans le grand couvent de l'ordre; il mourut longtemps avant son frère, qui n'avait plus aucun parent lorsqu'il descendit au tombeau.

Peu de jours après la mort de Mattei, le conseil communal de Bologne décida que la ville lui ferait faire à ses frais un service solennel, et que sa dépouille mortelle serait placée au cimetière public dans la salle destinée aux personnages illustres qui ont bien mérité de la patrie. La Société des Philharmoniques et celle des Professeurs de musique, placée sous la protection de Notre-Dame de saint Luc, lui firent également de magnifiques funérailles où se portèrent, non-seulement tous les professeurs et amateurs de musique, mais encore une grande partie de la population bolonaise. Les nombreuses inscriptions placées, selon la coutume du pays, au dedans et au dehors des églises où eurent lieu ces cérémonies, furent composées par le chanoine Philippe Schiassi, professeur émérite de l'Université de Bologne. Ces sortes de pièces ne sont pas toujours exemptes d'emphase et n'offrent souvent qu'une adulation posthume : ici elles étaient l'expression de la seule vérité; c'est cette raison, autant que leur mérite propre, qui me décide à les conserver à la suite de cet écrit (1). Au-dessus de l'endroit où est enterré Mattei l'on a placé un beau buste en marbre, dû au sculpteur Giunti; il y est

(1) Voyez le numéro II de l'Appendice.

représenté dans son âge mûr ; on possède d'ailleurs plusieurs gravures de son portrait ; la meilleure est celle qui a paru il y a une vingtaine d'années et qui aujourd'hui ne se rencontre plus communément.

Mattei était d'une taille moyenne, il avait les yeux noirs, ses cheveux qu'il perdit d'assez bonne heure étaient blonds, l'ensemble de son visage était parfaitement beau et sa physionomie habituellement paisible, mais, ainsi qu'il arrive fréquemment aux compositeurs, quand il s'animait et particulièrement lorsqu'il battait la mesure dans ses ouvrages, sa carnation blanche et légèrement colorée faisait ressortir encore davantage le feu de ses yeux.

Sa conduite comme homme, comme artiste, comme prêtre, fut toujours recommandable. Content de l'existence modique mais suffisante que lui procurait la culture de son art, il vécut exempt d'ambition et d'envie ; ses préceptes *artiels* étaient toujours mêlés de morale pratique, en sorte que ses élèves se sentaient en général pénétrés de respect autant pour sa personne que pour son talent. Mattei, nous devons l'avouer, n'avait cependant pas autant d'affabilité et d'indulgence que son maître le P. Martini ; son caractère n'était pas toujours exempt de rudesse, mais ce défaut ne se manifestait jamais sans sujet : ainsi l'ingratitude de ses élèves le révoltait et il en parlait sans ménagement ; les succès des charlatans lui faisaient aussi quelque

fois manifester son opinion d'une façon blessante pour celui qui était l'objet de sa critique. Il lui est même arrivé de faire contre des musiciens dont il avait à se plaindre des vers en dialecte bolonais, dont ensuite il composait la musique en forme de canon, car chez lui l'épigramme devait aussi se produire musicalement.

Du reste, sa conversation habituelle avait beaucoup d'agrément; on cite de lui plusieurs mots qui prouvent la justesse de son jugement et la finesse de son coup d'œil. C'est ainsi qu'un maître incapable ayant été élu à une place importante au préjudice d'un homme plein de mérite, Mattei, pour consoler celui-ci, lui dit tout bas en patois bolonais : *Un saock' vud enn' sta brisa in pì* (un sac vide ne tient pas sur pied); en effet, on ne tarda pas à reconnaître l'erreur dans laquelle on était tombé.

Un tromboniste, d'ailleurs assez habile sur son instrument, avait la prétention de posséder une telle sensibilité d'oreille qu'une note fausse l'aurait fait, disait-il, tomber du haut mal, si elle fût venue le surprendre dans une situation agréable. Mattei, qui avait dans sa vie entendu plus d'une intonation fausse sans qu'il lui arrivât rien de pareil, ne put retenir un éclat de rire auquel fit écho toute l'assistance. Le tromboniste en parut vivement offensé et prit la chose tout à fait au sérieux; Mattei lui demanda excuse, et, après divers propos d'amitié, l'invita, ainsi que la société qui était présente, à

venir quelque temps après prendre sa part d'un déjeuner où l'on devait manger d'un mets fort agréable au susceptible interlocuteur. Le jour du déjeuner fut retardé sous divers prétextes; il eut enfin lieu, mais à peine le plat chéri du convié auquel était principalement consacré le repas parut-il sur la table et fut-il distribué aux convives, que dans la chambre voisine on entendit le plus exécrable charivari qui se puisse imaginer : sept instruments à vent des plus vigoureusement embouchés firent entendre à la fois le même air sur les sept tons de l'échelle diatonique, et continuèrent impitoyablement jusqu'à ce que le morceau fût achevé; rire général dans la société auquel seul ne prend aucune part notre sensible et délicat tromboniste, qui toutefois n'en perd pas un coup de dent et dévore fort galamment la portion qui lui était destinée, sentant bien que l'instant eût été mal choisi pour s'évanouir. « Eh bien ! dit alors Mattei à l'assemblée, mon expérience medico-musicale a réussi, et bon est le remède, car il a promptement opéré ; voici notre ami guéri de ses évanouissements. ».

Mattei prévit de bonne heure la prochaine décadence du beau chant italien, et manifesta nettement son opinion à cet égard, lorsqu'il entendit le célèbre tenor Jean David faire un emploi abusif des notes de fausset, et le *servile troupeau* des imitateurs s'empresser de copier ce défaut, en l'outrant encore selon la coutume. « Ce système, disait le

vieux maître, amènera la ruine du beau chant italien et gâtera le style des compositeurs ; le tenor envahit le domaine du contralto qui sera bientôt réputé inutile, plus tard la basse entrera de même dans la juridiction du tenor, et l'on verra disparaître la voix de baryton si pleine de douceur et de dignité ; le grand registre des cinq ou six voix humaines et naturelles sera réduit à trois ; on n'aura plus que des voix bâtardes de basse et de tenor, et si le soprano se conserve, c'est que sa position l'aura mis à l'abri des envahissements. » Triste et fatale prédiction qui ne s'est que trop promptement vérifiée!

Mattei avait, par testament, institué pour son légataire universel D. Batistini, chez lequel, comme on l'a vu il n'y a qu'un instant, il s'était retiré après la mort de sa mère. On agit beaucoup auprès de celui-ci pour obtenir la remise des ouvrages du savant compositeur ; on écrivit même à Rome à ce sujet en revendiquant la possession des manuscrits de Mattei comme une sorte de droit. D. Batistini ne voulut ni tirer parti de la précieuse collection qu'il possédait en la vendant à quelque riche étranger, ni en priver la ville de Bologne. Il donna au Lycée communal de musique les ouvrages relatifs à l'enseignement de la composition et déposa tout le reste dans la bibliothèque de Saint-Georges-des-Mineurs-Conventuels, voulant que la succession de Mattei fît ainsi retour à l'ordre qu'il avait illustré et auquel il n'avait jamais cessé d'être uni de cœur, et en même temps qu'elle ne sortît pas de la ville

qui avait donné naissance à un si éminent artiste. Aux manuscrits de Mattei se trouvaient joints les papiers particuliers du P. Martini que celui-ci lui avait remis en mourant; j'ai pu examiner le tout en 1838; grâce à la complaisance du R. P. Tonini, alors gardien du couvent de Saint-Georges, il a été le premier à me fournir toutes les facilités pour extraire et copier ce qui pouvait m'être utile, et j'ai depuis rencontré le même empressement chez tous les religieux de son ordre; je me trouve heureux d'avoir ici l'occasion d'en témoigner publiquement ma reconnaissance.

Avant l'époque où j'ai été à même de visiter la bibliothèque de Saint-Georges, on n'avait donné aucune liste des œuvres du P. Mattei; j'ai rédigé celle qui se trouve à la suite de cette notice en examinant une à une toutes les pièces que l'on y conserve. Je l'ai augmentée de la note des pièces existantes dans la bibliothèque du Lycée, que je n'avais pu me procurer en temps convenable, et qui a été depuis publiée par M. Pancaldi. Ainsi, la liste qui forme le premier appendice peut être regardée comme offrant l'œuvre complet du compositeur bolonais.

Dans toutes ces compositions il est une qualité qui domine toutes les autres et dont l'influence est telle qu'elle absorbe la plupart des imperfections: je veux désigner l'admirable richesse d'une harmonie pleine de vigueur et de netteté, toute brillante de couleurs naturelles et d'effets obtenus sans effort, sans

tirailleurs, sans déviation. La musique de Mattei se présente toujours comme une belle reine éclatante de noblesse et de fierté, entourée d'un nombreux cortége qui relève encore sa majesté, et dont elle semble ne pouvoir se séparer : c'est une puissante souveraine dont la dignité ne saurait s'abaisser à tout ce qui est vulgaire ou puéril, il lui faut une vaste enceinte pour se prélasser ; elle prend ses aises partout, parce qu'elle sent qu'elle ne fait qu'user d'un droit ; ses jeux même sont graves et réservés comme sa personne ; tout en elle inspire le respect et l'admiration.

On comprend, d'après cet énoncé, que les morceaux les plus frappants des compositions de Mattei sont les chœurs et morceaux d'ensemble où il peut à son aise étaler tout le luxe de la science, toute la magnificence d'une somptueuse harmonie. Ses chœurs en placage sont du plus bel effet et acquièrent un nouveau relief de l'accompagnement de l'orchestre dans lequel se trouvent quantité d'artifices toujours placés avec bonheur, et qui soutiennent merveilleusement l'attention de l'auditeur. Aucun compositeur n'a su donner à ses fugues plus de vivacité et en même temps plus d'élégance ; il excelle à manier la matière harmonique, il la dispose sans efforts sur différents plans, de telle façon qu'elle se présente sous l'aspect le plus avantageux, qu'elle offre le coup d'œil le plus satisfaisant et le plus accompli. Mattei a été, je crois, le premier à introduire dans l'orchestre ces imitations fré-

quentes d'un petit trait de chant qui se répercute ordinairement à l'octave entre différents instruments, et dont Rossini a fait depuis un usage si heureux et si spirituel dans les inimitables chefs-d'œuvre dont il a enrichi le répertoire moderne. C'est aussi Mattei qui dans sa musique d'église a donné plus de mouvement à la basse instrumentale qui, avant lui, marchait presque toujours avec la basse vocale dont elle ne faisait que détailler les tenues; enfin on voit par la chaleur générale qui règne dans toutes ses compositions, que ce feu qui communique la vie aux conceptions des arts existait en lui à un degré éminent et s'alimentait sans cesse des inspirations de la piété fervente dont il était animé.

Mattei ne réussissait pas aussi heureusement dans les solos; il semblait gêné de ne pouvoir employer toutes ses forces, et sa composition se sentait un peu de la situation incommode dans laquelle il se trouvait : on eût dit un athlète plein de vigueur qui aurait fait convention de combattre en tenant les coudes accollés au corps et ne faisant mouvoir que les avant-bras. Néanmoins les mélodies de Mattei sont toujours naturelles, renfermées dans des limites convenables et bien écrites pour les voix dont il connaissait parfaitement la portée et le caractère, ayant fait lui-même une étude particulière du chant dans sa jeunesse. Ses morceaux concertés à deux, trois ou quatre voix sont souvent des chefs-d'œuvre de conduite harmonique et mélo-

digne, et ne méritent pas moins d'éloges sous le rapport de l'expression et de la couleur.

On ne peut guère considérer Mattei comme écrivain didactique proprement dit : les préliminaires placés en tête de ses basses chiffrées et de ses contre-points non-seulement sont écrits sans profondeur et sans étendue, mais ils n'offrent pas même l'assemblage des notions vulgaires, rédigé et exposé avec méthode et clarté. Du reste, il est évident que notre auteur n'attachait pas la moindre importance à ces incomplètes notions ; il suffit de voir comment il termine celles qui concernent l'harmonie : « Toutes les règles, dit-il, seraient peu de chose sans l'habileté du maître et l'étude continuelle de l'élève ; chacun devra donc apporter grand soin au choix du premier, et se consacrer entièrement à l'autre. » On voit que le théoricien sent tout ce qui manque à ses préceptes ; mais il ne veut ou ne peut plus rien ajouter : en conséquence il recommande de prendre un bon maître et de travailler. Mattei s'exprime ici avec la candeur qu'il apportait dans toutes ses paroles, et cela vaut mieux, selon moi, que les phrases pédantesques de quelques didactiques modernes.

Du reste, le titre même de l'ouvrage : *Pratica d'accompagnamento e contrappunti*, indique assez que l'auteur n'avait eu d'autre but que de composer des exercices réguliers et des exemples corrects pour former ses élèves ; et sous ce point de vue, le moindre examen montre évidemment qu'il ne pou-

vait mieux réussir. En effet, avant Mattei, les nombreux exercices d'accompagnements au moyen de la basse chiffrée répandus en Italie n'étaient plus au niveau de la science. Les partiments de Durante, de Fenaroli, de Sala, du P. Valletti, quelque estimables qu'ils fussent, étaient devenus insuffisants depuis l'abandon de l'ancien style ecclésiastique sur lequel plusieurs d'entre eux étaient basés, et depuis l'emploi fréquent et presque continuel d'accords et de formules dont on ne se servait auparavant qu'avec une extrême réserve. Les basses de Mattei vinrent remplir cette lacune, et sans faire oublier les ouvrages du même genre, dont l'étude est toujours utile aux commençants, ils donnèrent à la science harmonique une nouvelle impulsion dans toute l'Italie. Ce beau travail méritait, selon moi, plus de succès encore qu'il n'en a obtenu. Que les qualités des compositions de Mattei s'y résument heureusement! que d'énergie dans la conception! combien l'enchaînement des accords est heureux, naturel, et quelquefois inattendu! Que de ressources pour varier les conduits harmoniques! que de richesses déployées avant d'amener une cadence finale! quelle facilité dans la modulation! quelle sagesse d'ordonnance! Le seul reproche qui pourrait être adressé à l'auteur serait de n'avoir pas suffisamment varié la conduite de ses pièces, dont chacune offre une disposition à peu près semblable quant à la reproduction du motif principal; mais il était bien difficile, sinon tout à fait impossible, d'échapper à

cette monotonie. Le retour d'une idée purement mélodique, même quand elle se rencontre sans être assaisonnée d'une nouvelle harmonie, a toujours du charme si l'idée primitive possède les qualités requises, parce que celle-ci a été d'abord conçue, puis élaborée avec toute la liberté nécessaire. Il n'en est pas de même d'une idée destinée à servir de basse à tout un morceau ; elle doit nécessairement être établie sur les formules propres à la partie la plus grave de l'harmonie, et dans la circonstance dont nous nous occupons elle ne saurait être relevée par aucune mélodie positive dans les parties supérieures, celle qui résulte ici de la succession des accords ne présentant, à vrai dire, qu'un fond de tableau dont la basse occupe le premier plan.

Les contre-points de Mattei ne sont pas moins recommandables que ses partiments ; ils montrent que l'auteur en s'astreignant aux règles les plus sévères savait toujours donner une bonne tournure à la cantilène et se jouer de toutes les difficultés. Ils sont tous écrits en style moderne, et c'est ici le lieu de relever l'erreur impertinente et volontaire de certains professeurs de nos jours qui ne citent jamais que leurs propres ouvrages, et annoncent fièrement qu'ils ont réformé tous les abus, introduit toutes les améliorations, en un mot recréé la composition musicale : ils feraient preuve à la fois de modestie et de vraie science, en avouant que toutes ces choses avaient été faites avant eux, sans eux et mieux qu'eux.

Il nous reste à considérer Mattei comme professeur ; sous ce rapport nous sommes forcé d'avouer que sa méthode d'enseignement n'était pas au niveau de son talent de compositeur. Il manquait de facilité pour exprimer ses pensées et communiquer ses sensations ; il avait du reste un coup d'œil extrêmement sûr, et à la première inspection il remarquait sur le papier toutes les fautes que l'élève pouvait avoir commises ; mais expliquer les causes productrices de l'erreur, motiver le changement à introduire pour régulariser la marche du morceau, c'eût été trop d'affaires pour Mattei, qui après avoir dit *questo non va bene* (cela ne va pas bien), se contentait d'effacer la faute commise et de lui substituer la correction convenable sans davantage s'expliquer ; on sent combien cet enseignement tout pratique était peu rationnel et peu philosophique ; il n'en a pas moins formé d'excellents élèves parce que, si d'un côté Mattei ne rendait compte de rien et se bornait à exiger que ses écoliers se conformassent aux règles voulues, de l'autre il ne leur célait rien de ce qui pouvait hâter leurs progrès ; il n'avait pour eux aucun mystère, il leur communiquait sans difficulté tous les résultats de son expérience, et sa haute probité d'artiste se serait révoltée à l'idée de conserver par-devers lui un moyen d'effet particulier un secret quelconque de composition. Il savait qu'un maître consciencieux, du moment qu'il s'est consacré à la noble et respectable profession de l'enseignement, a fait abjuration de

tout amour-propre; les succès de ses élèves seront ses succès, et leur gloire, quelque resplendissante qu'elle puisse devenir, émanera de lui, rejaillira sur lui, et il ne cessera jamais d'y avoir une part qui ne lui sera point ôtée.

APPENDICE.

I. *Catalogue des compositions de Mattei.*

Je dois faire avant tout une observation sur la méthode suivie dans la distribution de ce catalogue. Depuis une cinquantaine d'années, l'usage d'exécuter, non plus des messes complètes et formées de morceaux se liant immédiatement entre eux, mais des messes composées de fragments détachés et indépendants les uns des autres, s'est introduit en Italie, et a pris pied à Bologne plus que partout ailleurs : il en est résulté qu'un *Gloria*, par exemple, se divise maintenant en plusieurs morceaux de ton et mouvement différents n'ayant point de rapport entre eux et formant chacun une pièce à part; c'est un détestable système; mais, comme tout ce que l'on pourrait dire de raisonnable là-dessus ne ferait pas renoncer à ces *centons* ou *pastiches*, je ne m'y arrêterai pas.

1° MESSES. *Six messes à huit voix et orchestre.* La plus ancienne, qui est de 1776, a été réduite par l'auteur à quatre voix en 1789; quatre autres sont de 1781 et une cinquième de 1788.

— *Messe à quatre du huitième ton* à cappella, 1788. — *Messe à* trois *voix avec orgue* 1814. A. KYRIE. *Kyrie* et *Gloria* à huit avec deux orgues. — Dernier *Kyrie* avec deux orchestres et deux orgues, 1789. — Dix-sept *Kyrie* à quatre parties et orchestre; le plus ancien est de 1781, le dernier de 1822. — *Christe* à trois voix, 1819. B. *Gloria in excelsis* à huit avec deux orchestres et deux orgues, 1795. (*a*) Dix-huit *Gloria* (jusqu'aux paroles: *Laudamus*) à quatre parties et orchestre, 1786-1817. (*b*) Deux *Et in terra* à quatre et orchestre, 1770-1786. (*c*) Dix-neuf *Laudamus* en soli à une, deux, trois et quatre voix et orchestre, 1793-1821. (*d*) Vingt-deux *Gratias* en soli à une, deux, trois ou quatre voix et orchestre, de 1790 à 1824. (*e*) Trente-quatre *Domine* en soli à une, deux, trois, quatre voix, ou en chœur et orchestre, de 1784 à 1824. Plusieurs de ces morceaux se composent des trois *Domine*, quelques-uns de deux, d'autres enfin d'un seul. (*f*) Quarante-sept *Qui tollis* en soli ou en chœur avec orchestre, de 1786 à 1825. Nous avons compris dans cet article les morceaux renfermés depuis les paroles *Qui tollis* jusqu'à *Quoniam*, que l'on dispose quelquefois en trois sections: 1° premier *Qui tollis* ou les deux *Qui tollis*; 2° second *Qui tollis* ou *Suscipe;* 3° *Qui sedes.* (*g*) Dix-huit *Quoniam* en soli ou chœur et orchestre, 1784-1821. (*h*) Vingt-quatre *Cum sancto*, chœurs et orchestre, 1784-1824. Presque tous sont traités en fugue. C. Trois *Credo* à 8 et orchestre, 1782-1795. — *Credo* à six parties en deux chœurs de deux ténors et basse avec orchestre, 1815. — Seize *Credo* à quatre parties et orchestre, 1784-1824. — *Crucifixus* concerté à huit voix, 1789. — Quatorze *Crucifixus* en soli, 1784-1811.

2° VÊPRES. Psaumes brefs (de vêpres) à huit avec orchestre, 1782. A. Dix *Domine ad adjuvandum* à quatre et orchestre, 1777-1820. B. Sept *Dixit* à quatre et orchestre, 1789-1822. — Huit versets détachés du *Dixit* en solos, duos, trios, etc. C. Six *Confitebor* concertés à diverses voix avec chœur et orchestre, 1794-1821. — Cinq versets détachés du *Confitebor* en

solos, etc. D. Trois *Beatus vir* à huit, 1787 et 1794. — Neuf *Beatus vir* à quatre et orchestre, 1780-1823. E. Neuf *Laudate pueri* en solos, duos, etc., et orchestre, 1794-1821. F. *Laudate Dominum* à huit et orchestre, 1815. — Sept *Laudate* à quatre et orchestre, 1776-1823. — G. Quatre *De Profundis* à quatre et orchestre, 1787-1794. H. Autres psaumes : *Nisi Dominus*, pour soprano, solo et chœur, 1792. — *Magnus Dominus* à six en deux chœurs de deux ténors et basse, 1818. — *In exitu* à huit à cappella. — *Lauda Hierusalem* à huit à cappella. — Quatre *Memento* à huit à cappella, 1781-1794. — *Beati omnes* à huit et orchestre. — I. Deux *Magnificat* à huit et orchestre, 1776 et 1794. — Quatorze *Magnificat* à quatre et orchestre, 1779-1822.

3° COMPLIES. Complies à huit à cappella, 1771. — Complies à huit réduits à cappella, 1791. — Complies brèves à huit, 1791. A. Trois *Cum invocarem* à quatre et orchestre, 1782-1795. — *Irascimini*, verset détaché pour soprano solo, 1795. — B. Sept *In te Domine* en solos, duos, etc. et orchestre, 1791-1816. — Trois versets détachés du même psaume, 1789-1794. — C. Trois *Qui habitat* à huit à cappella, 1795-1796. — D. Trois *Ecce nunc* à quatre et orchestre, 1794-1797; — *Ecce nunc* à soprano et alto avec chœur et orchestre, 1794. E. Sept *Gloria Patri* ou *Sicut erat* pour diverses voix, 1782-1816.

4° MATINES. Six *Benedictus* à quatre et orchestre, 1818-1821. — *Benedictus* à six en deux chœurs de deux ténors et basse, 1809.

5° INTROÏTS. Trois *Introïts* de saint Pétronne à quatre à cappella sur le plain-chant, 1817, 19 et 20. — *Idem* de la Sainte-Vierge à quatre avec orchestre, 1792. — *Idem* de saint Antoine à quatre avec orchestre, 1824. — *Idem* de la Pentecôte et du Saint-Sacrement à quatre à cappella.

6° GRADUELS ET PROSES. Trente-trois *Graduels* pour différentes voix, 1787-1824. — Deux *Proses* de la Pentecôte à huit et deux orchestres, 1786 et 1791. — *Prose* de Pâques à huit et deux orgues, 1786.

7° HYMNES. Hymne de saint Pétronne à quatre et orchestre, 1819 et 1821. — Même hymne en duo pour soprano et ténor, 1817. — Autre pour soprano et basse, 1793. — Hymne des saints Innocents pour basse, solo, 1795. — Hymne de saint Martin à quatre, 1819. — Hymne *Te lucis* à huit, 1787. Hymne de saint Blaise pour deux ténors et basse, 1813. — Hymne *Bone pastor* à quatre, 1814.

8° OFFICE DES MORTS. *Matines* à deux chœurs composées de l'invitatoire et de trois leçons, 1802. — Messe des morts à huit, 1787. — *Dies iræ* à quatre, 1802. — Deux *Sanctus* et *Agnus* à quatre, 1802 et 1804. — Offertoire à quatre, 1802. — Communion à quatre, 1804. — *Libera me, Domine* à quatre, 1802.

9° SEMAINE SAINTE. A. *Stabat* à huit et orchestre, 1786. — *Stabat* à quatre, concerté, 1799. B. Cinq *Miserere* à quatre, 1818-1823. — *Miserere* à six en deux chœurs de deux ténors et basse à cappella, 1809. — C. *Responsoria majoris hebdomadæ* à quatre à cappella, 1817. — Deux répons à trois, deux ténors et basse, 1784. D. Deux chants de la première lamentation du Jeudi-Saint.

10° MOTETS ET ANTIENNES. Plus de cinquante *motets* de différents genres, y compris ceux de grande dimension, tels que le *Te Deum*, les *Litanies*, etc.

11° MUSIQUE SUR PAROLES ITALIENNES. *La passione di N. S. Gesù Cristo* à quatre voix avec chœurs 1792. — *La bottega del librajo* farce à quatre. — Cantate à trois voix en dialecte bolo-

gnais. — Rondo pour soprano et orchestre, 1796. — *Due canzoni* à trois avec orchestre, 1799. — Chœur, trio, air de ténor, etc. avec orchestre, 1803. — Quatre-vingt-six canons à plusieurs voix. — Autre recueil de canons. — Récitatif et air avec chœurs et orchestre, 1795. — *Aria con cori*, 1795. — Cantate pour basso solo, 1799.

12° MUSIQUE INSTRUMENTALE. Trente-cinq symphonies presque toutes antérieures à 1800; la dernière est de 1804. Ces symphonies ne se composent que d'un seul morceau et sont écrites pour être jouées dans les églises au moment de la messe appelé *Offertoire*; j'ignore si les trois que possède le Lycée font partie de celles-ci. — Échelles et basses chiffrées, mises en partition pour deux violons et violes.

13° OEUVRE DE DIDACTIQUE MUSICALE. *Principj di musica*, 1804. — Fugues à quatre avec orgue. — Fugues à plusieurs voix. — Fugues à huit avec orchestre 1780. — Fugues sur des sujets fournis par divers maîtres. — Échelles et passages pour l'étude de l'accompagnement, 2 volumes. — Contre-points à 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 sur l'échelle majeure, 1788. — Ces deux derniers articles ont dû entrer dans la composition du recueil intitulé : *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrappunti a piu voci sulla scala ascendente e discendente maggiore e minore, con diverse fughe a quattro e dotto voci*. La troisième partie de cet ouvrage, qui devait contenir les *fugues*, n'a jamais paru, et je crois avoir de bonnes raisons pour affirmer que certaines fugues manuscrites, qui courent en Italie sous le nom de Mattei, ne sont point de lui : elles sont peut-être de quelqu'un de ses élèves et corrigées par lui. Les deux parties publiées forment un total de 204 pages lithographiées, sur lesquelles il n'y en a pas plus d'une dizaine de texte. Les premiers tirages étaient remplis de fautes dans les chiffres, bien que l'auteur ait dû en faire

lui-même la révision : on y trouvait même la singulière erreur d'une leçon reproduite deux fois presque dans son entier. Après la mort du P. Mattei, une correction générale fut faite par M. Picchianti, professeur de contre-point à Florence, en sorte que les exemplaires tirés en dernier lieu sont moins fautifs. Du reste, les chiffres nombreux qui se trouvent superposés aux notes offrent, lorsqu'ils sont accompagnés d'accidents, l'inconvénient fort grave de n'avoir pas cet accident placé uniformément ; il se trouve tantôt avant, tantôt après, ce qui jette souvent de la confusion et de l'ambiguïté dans la disposition de l'accord. M. Louis Rossi a remédié à tous ces inconvénients dans l'excellente édition gravée des *Partimenti* qu'il a donnée à Turin en 1843 (1); elle est accompagnée d'un portrait de Mattei et précédée de la traduction du travail qu'on vient de lire.

II. *Inscriptions relatives aux funérailles de Mattei.*

On ne fait plus en France usage des inscriptions latines, ou du moins si la chose arrive quelquefois, elles sont en ce cas accompagnées d'une autre inscription en français. Il en va tout autrement en Italie : les inscriptions latines y sont encore du plus fréquent usage, et non-seulement on les grave sur le marbre ou sur la pierre, pour conserver la mémoire de quelque fait plus ou moins important, mais on compose des inscriptions *volantes* en lettres peintes, servant uniquement pour la circonstance qui les a fait naître. Celle qui le plus souvent y donne lieu, est la pompe funèbre d'un personnage distingué, qui se fait particulièrement à Bologne avec une grande magnificence ; on place alors des inscriptions à la louange du défunt, au-dessus des portes de l'église où a lieu la cérémonie, et sur chaque côté du catafalque. Cette habitude a puissamment contribué à conserver

(1) Chez Giuseppe Magnini, place Carignan.

le style lapidaire, auquel des écrivains distingués se sont spécialement appliqués avec beaucoup de bonheur, comme on en pourra juger par les pièces suivantes, dues au chanoine Schiassi.

---

1. *A Saint-Jacques-le-Majeur, au-dessus de la porte principale.*

STANISLAO . MATTEIO . SAC .
QVI . FVIT . EX . ORD . FRATRVM FRANCISCALIVM . ATRATORVM
MAGISTRO . LYCEI . MVSICI
EXIMIA . IN . MODVLIS . CONCENTVVM . SACROR . EDENDIS
PRAESTANTIA
PLERORVMQVE . COETVVM . SYMPHONIACORVM . COOPTATIONIBVS
MAXIMORUM . PRINCIPVM . EPISTOLIS . ET . INVITATIONIB.
ITERATIS
PER . EVROPAM . CLARISSIMO
FRANCISCVS . BEVILACQVA . AREOSTVS
MARCH . SENATOR
ET . CONSILIVM . XXXXVIII . VIRORVM
CIVITATI . ADMINISTRANDAE
VIRO . DE . PATRIAE . GLORIA . DEQVE . MVSICES
STVDIOSORVM . PROGRESSV
IN . EXEMPLVM . MERITO
DIE . AB . EXCESSV : EIVS , TRIGESIMA
COLLEGIS . ET . ALVMNIS
LVGVBRES . CANTVS . EXISTIMATIONIS
GRATI . ANIMI . ERGO . FACIENTIBVS
IVSTA . FVNEBRIA.

---

2. *Première porte latérale.*

EX . DECR . PVB .
HEIC . HODIE . EXSEQVIAE . SOLLEMNES . SVNT
STANISLAI . MATTEI . SAC .
SVMMAM . HARMONICES . LAVDEM . ADEPTI

3. *Seconde porte latérale.*

ADESTOTE . EX . OMNI . ORD . CIVES . ADVENAEQVE
SACRIS . PIACVLARIBVS
STANISLAI . MATTEI . SAC .
MAGISTRI . MVSICES . NVLLI . SVOR . TEMPOR . SECVNDI

4. *Catafalque; côté du grand autel.*

QVAM . MIHI . SINGVLAREM . MVSICES . FAMAM
A . MAIORIBVS . PARTAM
SERVASTI . AVXISTI
FVNERE . ET . LACRIMIS
GRATA . TIBI . REPENDO . PATRIA .

5. *Côté gauche.*

TIBI . ANIMA . PIENTISSIMA . REQVIETEM . COELESTIVM
INFERIIS . NOSTRIS . ORDO . POPVLVSQ . PROPERAMVS
CORPORI
MONVMENTI . LOCVM . IN . SEDE . HONORATORVM
DECERNIMVS

6. *Côté droit.*

TE . IN . SVMMA . ARTIS . EXCELLENTIA
MODESTISSIMVM
OMNIBVS . AMICVM . INFENSVM . NEMINI
SUSPEXIMVS . COLLEGAE . VIVENTEM
AMISSVM . QVAERIMVS

---

7. *Côté du portail.*

MAGISTRVM . MAXIMVM
NIHIL . NON . CAVSA . NOSTRA . VOLENTEM . ADCVRANTEM
EXPERTI . ALVMNI
FLAGRANTISSIMO . TE . DESIDERIO
PERPETVAQVE . MEMORIA . RECOLEMVS

---

8. *A Saint-Jean-du-Mont. Porte principale.*

TEMPLO . SVCCEDITE . CIVES . HOSPITESQVE
HODIE . PARENTALIA . SVNT
STANISLAI . MATTEI . SAC .
MAGISTRI . MVSICES
QVI . IOAN . BAPTISTAM . MARTINIVM . DOCTOREM . AEMVLATVS
HARMONICES . SCIENTIA , VSVQVE
FAMAM . NOMINIS . IN EXTEROS . QVOQVE . PROPAGAVIT
ANIMAE . PIENTISSIMAE
SVPREMIS . OFFICIIS . PACEM . COELESTEM . ADPRECAMINI

---

9. *Porte latérale.*

STANISLAO . MATTEIO . SAC .
QVI . ORDINI . FRATRVM . FRANCISCALIVM . ATRATORVM
NOMEN . DEDERAT
COOPTATO . IN . COLLEGIVM . PHILARMONICVM
IVDICI . PERP . EIVSDEM
MAGISTRO . LYCEI . MVSICI
MAGISTRO . SYMPHONIACORVM . BASILICAE . PETRONIANAE
ADLECTO . INTER . SOPHOS . PARISIENSES
ATQVE . IN . MAXIMOS . CANENTIVM . FIDICINVMQVE . COETVS
PER . ITALIAM
A . COMPLVRIB . PRINCIPIBVS . LITTERIS . AMPLISS .
HONESTATO . EXPETITO .
VIRO . EXCELLENTIA . ARTIS . SVAE . OMNIQVE . VIRTVTE
POSTERITATI . MEMORANDO
SODALES . PHILARMONICI
PATRONATV
V . E . KAROLI . OPPIZZONI . CARD . ARCHIEP .
COLLEGAE . PRAECLARE . MERITO
IPSIVSMET . VSI . CONCENTIBVS . IVSTA . PERSOLVVNT

---

10. *Catafalque. Côté de l'autel.*

RELIGIONE
SPECTATO

---

11. *Côté gauche.*

CONTEMPTORI
GLORIAE

---

12. *Côté droit.*

DOLI
NESCIO

13. *Côté du portail.*

SOLATORI
MISERORVM

14. *A Sainte-Marie-de-la-Vie.*

PACIS . APVD . SVPEROS . IMPETRANDAE .
STANISLAO . MATTEIO . SAC .
EX . ORD . FRATRR . FRANCISCAL . ATRATOR .
MAGISTRO . MVSICES
SODALES . EIVS
CVLTORES . CORPORATI . MARIAE . LVCANAE
COLLEGAE . RELIGIOSISSIMO . PRAESTANTISSIMO
IVSTA . MORRENTES . SOLVVNT

III. *Note sur Joseph Pilotti.*

On aime assez à savoir, lorsqu'un homme célèbre a occupé un poste dans lequel il exerçait une influence plus ou moins marquée, s'il a été convenablement remplacé. Il convenait donc de placer ici un mot sur le successeur de Mattei, dans ses deux emplois de professeur au Lycée communal de musique et de maître de chapelle de Saint-Pétrone.

Joseph Pilotti, était né à Bologne, en 1784; il était fils de Joachim Pilotti, fabricant d'orgues et organiste de quelque mé-

rite. Il reçut de son père des leçons de chant, de clavecin et d'harmonie jusqu'à ce qu'il fut assez avancé pour être admis aux leçons du père Mattei, sous lequel il commença l'étude du contre-point à l'âge de quinze ans. Un an plus tard il eut le malheur de perdre son père et dut avec sa mère prendre la direction de sa maison ; courageux et dévoué, il travaillait lui-même et ne quittait ses ouvriers que pour aller dans diverses églises des environs de Bologne toucher l'orgue aux jours de fêtes, car il avait acquis de bonne heure un talent remarquable sur cet instrument : n'osant refuser l'occasion de gains bien légers, mais qui venaient en aide à sa famille, il se rendait souvent à pied à des distances considérables, malgré la faiblesse de sa complexion. A l'âge de vingt ans, il fit exécuter divers morceaux de musique et il paraissait vouloir suivre la carrière du théâtre ; mais attaqué tout à coup d'une hémoptysie qui se déclara de la manière la plus violente, il résolut de s'adonner entièrement au genre d'église et à l'enseignement. Il succéda en 1826 à Mattei comme maître de la collégiale de Saint-Pétronne ; il ne fut nommé que trois ans plus tard professeur de contre-point au Lycée et devint quelque temps après directeur de la musique du théâtre communal. Malgré l'état déplorable de sa santé, il remplit ses fonctions avec zèle et exactitude, souffrant ses maux patiemment, mais offrant le lamentable spectacle d'un homme de talent qui marche à grands pas vers une mort prochaine. Il traîna cependant sa maladive existence jusqu'à la fin de mai 1838 et expira entre les bras de sa femme et de ses enfants. Son éloge fut prononcé par M. Bonetti, à l'occasion du service funèbre célébré pour le repos de son âme, le 29 novembre suivant, et publié avec diverses pièces de vers en l'honneur du défunt. Pilotti a publié des *Solfeges* et un *Traité sur la manière d'écrire pour les instruments d'orchestre ;* mais ses compositions manuscrites offrent probablement des parties d'un bien plus grand intérêt : on cite particulièrement de lui une *Messe de requiem* et un *Miserere* à huit voix. J'ai eu sous les yeux

des fugues de sa composition, écrites avec une force, une chaleur et une facilité des plus remarquables, et je crois en effet que c'est dans ce genre que Pilotti réussissait le mieux.

IV. *Article inédit, écrit en 1839, pour un journal de Bologne.*

Tout le monde sait qu'en plusieurs pays, et notamment dans toute l'Italie, aucun écrit ne peut être imprimé et publié sans une autorisation spéciale. Je n'ai pas à m'expliquer ici sur ce régime qui en thèse générale n'a jamais été du goût des auteurs; je veux me borner à prouver que dans certaines circonstances l'art musicale lui-même n'est pas à l'abri de ses atteintes, lui qui par sa nature semblerait n'avoir rien à démêler avec une semblable juridiction. Quelquefois la chose vient uniquement de ce que le censeur ou *réviseur* a mal compris ou n'a pas compris du tout la pensée de l'écrivain. Croirait-on, par exemple, qu'à Naples on a défendu la vente et la reproduction d'une romance qui a eu du succès en France, il y a quelques années, l'*Ave Maria* de M^lle^ Puget? Où trouver à cela une raison? Était-ce la même qui empêcha la représention du *Poliutto* de Donizetti, et causa la fin tragique du pauvre Nourrit? je l'ignore. Quel pouvait être encore le motif du réviseur qui se refusait à laisser subsister dans la traduction de la notice que l'on vient de lire ce que je dis de Rossini, à tel point que le plus grand musicien de l'époque prit la peine de déclarer par écrit qu'il me connaissait incapable de rien dire qui pût le blesser, et qu'on pouvait d'ailleurs sans risque laisser à chacun la liberté de dire de lui ce qu'il voudrait.

Mais voici qui est plus singulier que tout le reste. Après la mort de Pilotti, un concours pour la place de professseur de contre-point fut annoncé et divers compositeurs se présentèrent pour y prendre part; le concours fut plusieurs fois ajourné et l'affaire traîna si bien, qu'aujourd'hui (30 juillet 1844), Pilotti

n'a pas encore de successeur. Comme on parlait beaucoup à Bologne, où je me trouvais alors, du concours et de la nomination qui devait le suivre, je rédigeai pour un journal de Bologne des *Réflexions sur l'école musicale bolognaise et sur l'importance du choix des professeurs du Lycée communal.* Cet article passa par toutes les révisions possibles, car il faut savoir qu'on n'a pas affaire à un seul réviseur, mais à quatre ou davantage, je ne me le rappelle pas bien; je me souviens seulement que l'un s'assure si l'ouvrage ne contient rien contre le gouvernement ou les gouvernements, un autre s'il ne renferme rien de contraire aux doctrines de l'Église catholique, un troisième en retranche ce qui serait susceptible d'offenser les personnes, un quatrième examine l'ouvrage sous le point de vue littéraire etc. : tous ces examinateurs se repassent le manuscrit, le lisent individuellement et donnent seul à seul leur approbation et, s'il y a lieu, l'indication des retranchements et changements exigés. Alors recommence une autre série de démarches à faire : le manuscrit revêtu des approbations ci-dessus énoncées est porté à la police qui autorise à *imprimer;* l'impression terminée, il y retourne pour être *publié* et mis en vente; ici, comme en ce qui concerne la *révision*, j'oublie bien certainement quelques formalités, et, de fait, il y a de quoi s'y perdre. Eh bien! le manuscrit de l'article ci-dessous les avait toutes remplies; c'était en effet l'article le plus innocent qui ait été écrit de mémoire d'homme. Il était donc imprimé et allait paraître. Malheureusement pour lui, le rédacteur en chef du journal, croyant faire le mieux du monde, eut la pensée, pendant l'opération du tirage d'aller en offrir un exemplaire à un membre du conseil communal : je ne sais si celui-ci le lut ou ne le lut pas; mais ce qui est certain, c'est qu'un instant après, défense fut faite à l'imprimeur de le publier; de là nécessité de retarder l'émission du journal, mise au pilon d'un grand nombre d'exemplaires, perte de la composition, désappointement général, etc. L'honnête rédacteur en chef vint

me conter ce qu'il appelait mon *malheur* (*vostra disgrazia;* il était aussi ému que je l'étais peu; je m'efforçai de le rassurer et de le tranquilliser, mais je n'y pouvais réussir; il craignait surtout pour lui, pour moi, pour son journal, le murmure (*il bisbiglio*) que cette affaire allait causer dans la ville. Je lui répondis que si nous ne murmurions ni l'un ni l'autre, personne n'aurait à nous faire écho. Il fut donc convenu qu'il ne serait rien dit de cette affaire. Je n'ai du reste jamais su et ne sais pas encore quel motif avait pu déterminer en ce cas l'autorité municipale; quelques personnes à qui j'ai communiqué cet article, trouvé si effrayant par la commune de Bologne, n'ont pu m'éclairer là-dessus. Je l'imprime aujourd'hui sans y changer une syllabe. On admirera sans doute avec moi non-seulement la sage circonspection de l'autorité, mais aussi sa perspicacité vraiment prodigieuse. Je n'ai pas cru nécessaire de donner une traduction française d'un morceau dont l'intérêt est surtout local et que je conserve pour prouver que souvent plus le pouvoir est absolu, plus il est susceptible; c'est le contraire qui devrait arriver.

Riflessioni intorno la Scuola musicale di Bologna, e l'importanza della scelta de' professori nel Liceo comunale.

Dall' epoca in cui la barbarie del medio evo, cessando d'inceppare nella vasta quanto trista rete i popoli d'Europa, più non fermò lo svilúppo dell' intelligenza e progresso dello spirito umano, Bologna costantemente ha tenuto uno de' primi posti fra le città che ammirano, praticano e proteggono le lettere, scienze e belle arti. La musica in ispecial modo mai v'è stata trascurata, anzi col proprio splendore ha sovente eclissato alcun arte rivale.

La scuola Bolognese e la stima di cui sonos ricoperti i maestri da essa prodotti si può dire cominci colla storia della musica moderna. L'università di Bologna fù una tra le prime che isti-

tuirono una cattedra dove s'insegnasse quest' arte. Dal secolo decimo quinto vedonvisi gli scolari concorrere dalle diverse parti d'Italia per istudiare il canto, gli strumenti e la composizione. Dalla sua origine la scuola Bolognese si rende subito pregevole riguardo alla saggia severità de' suoi principj ed alla purezza delle dottrine, di modo che gli allievi i quali escono da tale scuola vengono ovunque citati per nettezza di stile come per bellezza e regolarità di forme. Queste preziose qualità si trovano presso i cantanti, suonatori e specialmente presso i compositori de' quali l'educazione musicale e dovuta all' inclita Bologna.

Oltre siffatti vantaggi comuni alle scuole di Roma et di Napoli, Bologna non cessa mai di coltivare la teoria et l'erudizione musicale, in che giustifica di meritare il nome di *Dotta* che ad essa non viene contrastato in niuna delle altre facoltà. Dopo molti altri uomini celebri in quel genere uno ne produce nel secolo passato il quale onora la sua patria con sessenta anni di fatiche, virtù, gloria; l'Europa musicale aspetta i giudizj in fatto di musica dal P. M. Martini come un oracolo di verità ed al quale si obbedisce quindi senza altro e quasi senza riflessione.

Nel medesimo tempo tale appare la celebrità dell' Accademia de' Filarmonici che i più illustri compositori di ogni nazione cercano l'onore di esservi noverati, sicuri di non trovare fra i colleghi uno che ad essi sia inferiore.

Sì brillante situazione pare si prolunghi senza termine allora che gli sconvolgimenti politici, i quali caratterizano ed affliggono la fine del secolo passato, improvisamente interrompono la splendente serie di così bella successione di fatti. Nulladimeno alcuni maestri non iscorraggiandosi, tuttochè contristati ed avviliti per la cessata pace, per la suppressione de' loro impieghi e per altre cause, mantengono la gloria della scuola dalla quale sono usciti: Gibelli, Zanotti, Tesei, Mattei sono sempre annoverati fra i più celebri contrappuntisti dell' Italia e del mondo.

Dopo parecchi anni d'incertezza le turbolenze mostrando di

quietarsi, l'amministrazione comunale, volgendo uno sguardo ai passati tempi della scuola di musica ed all' immenso splendore de' suoi raggi, curando di arrestarne l'imminente caduta, fondò il così detto *Liceo comunale*, il quale sino a questi ultimi tempi rendette grandi ed incontrastabili servigj, conservando intatto il deposito delle buone dottrine e consequentemente la gloria musicale della città.

Per vero fù un bel momento quello in cui il nuovo stabilimento di musica apparve. Tutti i professori mostravansi rivali di zelo, di esattezza, di attenzione; pareva che dimenticassero la propria fama per accrescere quella della scuola; niuna divisione tra loro, che andavano uniti e concordi come se avessero un solo corpo, un anima sola. Il pubblico applaudiva con entusiasmo negli esperimenti del Liceo la virtù nascente e ne ammirava con grande compiacimento il progressivo svilúppo. Da tutti poteva dirsi che l'antica scuola aveva sempre di fatto esistito e che si conservava sì intatta, sì rispettata come par l'addietro. E questa opinione era fortemente appoggiata dai fatti tra i quali il solo che accenneremo, primeggia sopra gli altri ed è il tempo in cui studiava sotto la direzione del dotto e venerabile P. M. Mattei il più celebre scrittore di musica che sia comparso dai principj del secolo nostro Gioacchino Rossini, il quale d'altronde con gran danno dell' arte lascia da tanto tempo nel ozio la portentosa sua immaginazione.

Come, perchè, è cessata una così felice situazione? Quali sono le cause che sembrano da qualche tempo avere intorpidita l'attività de' professori ed assopito l'ardore degli scolari? Come che da parecchi anni il Liceo non da più esercizj dimenticando di chiamarvi un colto pubblico, giudice competente dei progressi de' giovani? Forse non sarebbe molto difficile di accennare la cagione di questo male, come di trovarne la scusa al meno sino a un certo punto; ma tale argomento sarebbe poco gradevole a trattarsi: meglio, lasciar da parte ciò che il passato offre di difettoso, e

rammentare solamente quel buono che ha presentato, pensando poi sopra ogni cosa all'avvenire.

La partenza o la morte di varj professori ha messo il Liceo comunale in tale situazione che più della metà delle cattedre verranno fra poco affidate a professori novelli, di modo che il personale dello stabilimento sarà nella maggior parte rinovato. Circostanza si è questa la quale può singolarmente favorire la prosperità futura del Liceo, ed in ragione della scelta potrassi vaticinare presso che di certo la continuazione di superiorità della scuola Bolognese ovvero la sua imminente decadenza.

Ciò che deve tranquillizare gli amici dell'arte musicale, i quali vorreber pur vedere in prospero stato tutti gli stabilimenti in cui s'insegna quest'arte, e particolarmente quelli che hanno conservato le buone anzi classiche dottrine, si deduce dalla cura che senza ombra di dubbio impiegheranno le autorità onde ottenere una eccellente scelta ; anzichè, far coprire tali cariche da uomini indegni ed incapaci d'alimentare il sacro fuoco e quindi lasciarlo spegnere (vero delitto musicale ! come egli era fra le vergini Vestali delitto religioso) ma da persone oneste che consecreranno la vita loro nel ravvivare a continuo splendore quel fuoco, comunicandone le preziose scintille ai giovani novizj, et trasmettendo alla posterità il secreto di non lasciar mai mancare l'alimento; per cui dover ricorrere a fuoco profano, che non ajuta, esalta e nobilita il genio.

Ora dunque se fosse lecito di emettere un voto relativamente alle future nomine, voressimo che dopo essersi occupato del merito musicale, della morale e dei costumi dei candidati, si avesse pure gran riguardo nel sapere di qual modo ciascuno di loro intendesse adempiere al ragguardevole impiego d'insegnare la più nobile, la più deliziosa delle belle arti. Non si è sempre avuto ragione bastevolmente a certe qualità che oltre la capacità ed i buoni costumi devon esigersi da ogni professore che intenda esercitare in un pubblico stabilimento. L'autorità ha tutto il diritto di

pretendere dal professore quel attivo ed intelligente zelo col quale un maestro comunica la propria vita, la propria virtù alla scuola di cui egli è membro, se vuol esserne pienamente degno. La cattedra deve essere per lui affare tutto d'onore, non mai di solo lucro, imperocchè egli non è un mercenario, ma sacerdote dell' arte; e l'utile legittimo che gli producono i suoi lavori non deve essere che di considerazione secondaria. È suo obbligo trasmettere ai discepoli il deposito di conoscenze ch' egli stesso s'ebbe da suoi maestri coll' aggiunta di tutto che dal suo particolare sentimento, dai suoi studj, dalla sua esperienza ha potuto acquistare: riguardo all' arte, non deve aver segreti, atteso che *quanto egli è colpevole di tutto che i discepoli non sanno, altretanto tutto che sanno è sempre proprietà di lui.*

E la riunione di queste qualità preziose che costituisce la *probità artistica*, e francamente diciamo che se questa esiste in sufficiente grado ne' futuri professori del Liceo, non solo la scuola Bolognese in generale e specialmente il Liceo comunale conserveranno il grado onorevole che hanno per l'addietro tenuto, ma che in Bologna la musica potrà muoversi a nuovi alti voli e fors' anche pervenire ad una elevazione alla quale non era peranche giunta.

DE LA MODE EN MUSIQUE.

Autre manière de chanson :
Léans (ici) l'on chante à voix contrainte.
Clément Marot.

AVERTISSEMENT.

Ce fragment, écrit à Naples à la fin de 1828, est extrait et abrégé d'un ouvrage considérable dont quelques fragments ont paru dans divers journaux.

DE LA MODE EN MUSIQUE.

L'influence qu'exerce la musique sur nous est de deux sortes, physique et intellectuelle.

Elle n'est que physique pour qui ne possède point la connaissance de l'art, c'est-à-dire pour le plus grand nombre.

Elle est intellectuelle pour les connaisseurs; mais, pour eux comme pour les autres, elle a d'abord été physique; seulement ayant l'esprit plus exercé et possédant des connaissances spéciales, les musiciens de profession, ou les amateurs instruits, cherchent à se rendre compte, au moyen de leur intelligence, de l'affection physique qu'ils ont éprouvée.

Toute musique vraiment estimable doit réunir les suffrages des connaisseurs et des masses.

Partout où se rencontre une réunion d'individus quelque peu considérable, il existe une musique quelconque, et ceux qui la possèdent s'en trouvent satisfaits tant qu'ils n'en connaissent pas de meilleure.

Si l'on admet ces diverses propositions, et il serait difficile de ne pas le faire, on pourra en induire que toute musique est bonne du moment qu'elle plaît. Cette nouvelle proposition sera le corollaire des précédentes.

Mais si toute musique, également accueillie de la multitude et des appréciateurs éclairés, est nécessairement bonne, comment arrive-t-il que tel morceau qui faisait les délices des nos aïeux nous paraisse insipide? Comment une pièce qui charme la population d'un pays est-elle insupportable aux oreilles des habitants d'une autre contrée? N'est-il donc pas possible de composer un ouvrage qui survive au siècle qui l'a vu naître? N'en peut-on pas écrire qui convienne à des peuples divers? N'y a-t-il pas en musique un beau réel, et tout, dans cet art, est-il une affaire de convention?

« Avant de prendre chacune de ces questions pour les examiner séparément, remarquons qu'aucune d'elles ne peut s'appliquer à un autre art qu'à la musique. La *Vénus* de Médicis, le *Jugement dernier* de Michel-Ange, et d'autres ouvrages de sculpture et de peinture, ne vieillissent point et restent des

modèles, en dépit des esprits bizarres qui ont la triste manie d'attaquer ce qui est l'objet de l'admiration universelle, et de réserver leur enthousiasme pour ce que tout le monde méprise : nous avons connu un homme (1) qui n'a pas craint d'imprimer que la *Vénus de Médicis* était *horriblement laide*, opinion déjà émise du reste par madame de Genlis, et d'avouer que les sons d'un orgue de barbarie lui plaisaient cent fois plus que la réunion des plus habiles chanteurs et instrumentistes. De telles opinions couvrent ceux qui les manifestent d'un ridicule indélébile, surtout si leur jugement a pu être formé par des comparaisons; car, s'ils n'ont entendu rien de meilleur que ce qu'ils louent, ils ne sont point attaquables, et ressemblent à ces bons curés de campagne qui ne connaissent le beau de la musique que dans la voix rauque de leurs chantres et les sons ignobles de leurs serpents. Ainsi pensait M. Jourdain dans Molière quand il se plaignait qu'au concert préparé avec tant de soin par son maître de musique, il n'y eût pas de trompette marine (2).

En sculpture, en architecture nous n'imaginons rien de mieux que l'antique; et quant à la poésie, la question de savoir si nous avons surpassé les anciens n'est pas encore universellement décidée. Obser-

(1) Simond, auteur d'un *Voyage en Italie*, fort prôné dans les journaux lors de son apparition.

(2) *Le Bourgeois gentilhomme*, acte I, scène 1.

vons donc, en passant, que les théoriciens devraient s'aventurer moins étourdiment à poser des principes uniformes pour des arts qui ne se ressemblent que de loin. Sans doute toutes les Muses sont filles de Jupiter et de Mnémosyne; mais depuis Caïn et Abel, bien plus anciens que celles-ci, tout le monde sait que, pour se ressembler, il ne suffit pas d'être né des mêmes parents.

Nous disions, il y a un instant, que tous les peuples avaient une musique quelconque, dont ils se contentaient jusqu'à ce qu'ils trouvassent mieux. Nous pensons que ce fait ne sera contesté de personne; néanmoins, il ne sera pas inutile de donner de courts développements à sa démonstration, parce qu'on pourrait opposer à ses conséquences quelques faits isolés. Des peuples, par exemple, qui par la nature de leurs institutions et de leurs habitudes sont condamnés à ne pas avancer, répudieront tout d'abord, et sans examen, ce qu'ils n'entendent pas. Ainsi, en Chine, terre classique du *statu quo*, la musique des Européens n'a jamais été goûtée. On peut aussi se souvenir de cet ambassadeur asiatique qui, dans tous les orchestres d'Europe qu'il entendit, ne trouva rien d'intéressant que le moment où les instruments prennent l'accord et préludent chacun à sa façon et sans s'inquiéter le moins du monde de ce que fait son voisin. Eh bien! ce qui pour nous n'offrait d'autre ensemble que la plus insignifiante et presque toujours la plus inharmonieuse confusion, faisait

le charme et causait la plus délicieuse émotion à notre bon musulman, que nos plus beaux airs, nos plus riches symphonies laissaient froid et inattentif.

Choisissez, au contraire, un peuple tout neuf, ou bien un peuple d'un esprit vif et pénétrant; faites-lui entendre de bonne musique d'une époque quelconque; l'auditoire ne tardera guère à en sentir le mérite et la supériorité. Lisez dans Raynal la description des transports qu'excita parmi les sauvages indiens la musique des Français; ils avaient pourtant déjà une musique; mais, n'étant pas imbus de préjugés semblables à ceux des lettrés chinois, ils se laissèrent naïvement aller à l'impression que leur causaient des accents nouveaux pour eux. A l'égard des peuples dominés par certaines idées systématiques, si leur esprit n'est pas dépourvu de pénétration, ils ne sont pas longtemps à sentir la supériorité d'une musique meilleure que celle qu'ils possèdent. Les Grecs modernes ont un système de musique tout particulier et qui n'appartient qu'à eux; eh bien! voyez tous ceux qui ont étudié hors de leur pays, quand ils y retournent ils ne peuvent plus supporter les pièces dont ils avaient été charmés dans leur jeunesse; ils sont les premiers à se moquer de leurs mélodies traînantes et de leurs chants nasillards. Celui qui écrit ces lignes a eu l'occasion de faire à ce sujet une observation qu'on lui permettra de rapporter. Un jeune Grec de Constantinople vint à Paris par suite d'une cir-

constance particulière. Il était, dans son pays, chantre à l'église orthodoxe, avait exercé cet emploi depuis son enfance, et passait pour y être fort habile. Il voulut mettre son voyage à profit et apprendre la musique européenne : ce fut à moi qu'il s'adressa. D'abord il fut impossible de l'accompagner d'harmonie; il se trouvait tout dépaysé ; ce qui n'était pas unisson lui semblait dissonance, et cela tenait au système grec, qui n'admet que la mélodie. Il eut grand'peine à sentir notre mesure, mais il s'y fit enfin, quand il eut retenu par cœur quelques airs fortement rhythmés ; alors, comme il avait acquis assez d'aplomb pour l'intonation et la mesure, il fut possible de l'accompagner ; son oreille se familiarisa peu à peu avec l'harmonie, et il finit par se décider à ne plus retourner dans son pays, disant qu'il lui serait impossible de se remettre à la musique nationale. Depuis, la Grèce, constituée en royaume indépendant, s'est familiarisée complétement, du moins dans sa capitale, avec la musique d'Europe qui s'y est établie et s'y maintiendra peut-être mieux que plusieurs autres institutions.

Les voyageurs qui ont parcouru l'Égypte ont aussi remarqué que les airs importés en cette contrée par l'armée républicaine ont pris cours parmi les indigènes, et que les tambours et fifres du pays jouent et battent à la française ; la musique des régiments formés par le pacha et par son fils est aussi la même que celle d'Europe.

Notez que les exemples que nous venons de donner sont de différentes époques. Si l'on faisait entendre aujourd'hui les morceaux exécutés en diverses circonstances pour donner à des novices une idée de notre musique, ils pourraient sembler assez mal choisis : cela prouverait-il qu'ils sont mauvais? Point ; seulement on aurait lieu d'en induire qu'ils ne sont plus de mode, et probablement les plus rapprochés de nous sembleraient les meilleurs à ceux qui ne voient que la superficie de la musique. Cette réflexion nous conduit naturellement à rechercher pourquoi certaine musique vieillit rapidement ; en d'autres termes, comment il se fait que le goût du public musical varie à de si courts intervalles.

La mélodie ou les mélodies dont se compose un morceau de musique sont de deux espèces : 1° celles que le compositeur invente ou croit inventer ; 2° celles qui, n'étant que des textes de remplissage ou lieux communs destinés à arrondir les périodes, sont à la disposition de tout le monde. Comme ces dernières mélodies, désignées par le nom de cadences, portent principalement sur les fins de phrases ou de membres de phrases, elles sont nécessairement limitées et se représentent assez uniformément. Ceux qui voudraient se plaindre de cette uniformité ne seraient pas mieux venus que s'ils s'avisaient de trouver mauvais qu'en français l'e muet formât la dernière syllabe de tous les vers féminins, ou que les hexamètres grecs et latins se

terminassent par un dactyle et un spondée, en disant que cette régularité est monotone.

Nous disons que les mélodies de remplissage ne sont pas en fort grand nombre; cela tient à ce qu'elles sont établies sur une harmonie préfixée : ce sont des routes aboutissantes à un point donné, qui n'est pas abordable de tous côtés. Mais ce n'est pas tout : la mode, souveraine à cet égard, vient encore fermer plusieurs de ces chemins, déjà si peu nombreux. Quelques routes sont fréquentées un certain temps; on les abandonne bientôt pour revenir à de plus anciennes, ou pour en ouvrir, mais assez rarement, de nouvelles. Le plus souvent ces sortes de découvertes sont dues au hasard. Tel chanteur veut donner de la grâce à une terminaison commune, il ajoute de son chef quelque *fioriture* qui réussit; tout le monde l'imite, les compositeurs écrivent journellement la tournure improvisée : la voilà en possession de la faveur publique, jusqu'à ce qu'elle soit remplacée par une autre qui la fasse paraître vieille. De fort jeunes musiciens ont vu naître et mourir plusieurs de ces types conventionnels.

Qui le croirait? de telles formules décident souvent du succès d'un ouvrage : la foule n'est pour l'ordinaire occupée que de ces passages sans conséquence, qui n'ont pas arrêté le moins du monde l'attention du compositeur. Ne le nions pas; il est assez facile de laisser influencer son jugement par ces accessoires, qui au fond ne sont rien, et les meil-

leurs esprits y ont été pris quelquefois. Il existe à Londres une *société de musique ancienne;* elle exécute les morceaux des grands maîtres, qui, dans leur temps, ont obtenu du succès. Haydn, lors de son voyage en Angleterre, voulut assister à ses concerts, et avoua franchement que cette musique, qui l'avait enchanté dans sa jeunesse, lui semblait maintenant fort vieillie. Ce grand artiste aurai dû songer que la partie qui lui paraissait *vieillie* était absolument indifférente à la beauté intrinsèque de la musique. Les maîtres admettent dans leurs ouvrages les tournures du temps telles qu'elles sont; qui ne le ferait pas ressemblerait à un homme qui de nos jours se vêtirait du plus bizarre costume, disant que cent ans plus tard tout le monde le portera, ou bien qui courrait les rues avec un haut-de-chausses, un pourpoint et une perruque à marteaux, sous prétexte qu'on se coiffait et s'habillait ainsi du temps de Louis XIV. Ces tournures ou formules sont véritablement les habits de la musique; la musique elle-même est tout autre chose. Une composition qui n'offrirait que de tels lieux communs, cousus ensemble, serait à la fois insipide et ridicule; ce serait exactement un mannequin de peintre revêtu d'habits plus ou moins brillants, et qui, déshabillé, ne présente à la vue qu'une forme insignifiante. Tels sont, par exemple, certains *solfèges*, où l'on chercherait en vain de la science ou de l'invention; ils n'offrent que l'amas grotesque des tournures de l'époque. Les types gé-

néraux sont tout chez les compositeurs médiocres; ils ne sont rien chez les grands maîtres. En dépouillant les ouvrages de ceux-ci de tout ce qui tient aux modes du temps, on n'y découvrira pas moins de beautés : on y trouvera ces mélodies pleines d'originalité, de pureté, de grâce, d'abandon, qui, nous devons l'avouer, ne sont plus communes aujourd'hui. Pour peu que vous ayez de connaissances en musique, prenez un air ancien d'un bon maître, retranchez-en tout ce qui appartient à la mode, et substituez à ces tours vieillis ceux en vogue aujourd'hui; vous aurez un morceau que nos plus habiles faiseurs se vanteraient d'avoir composé. Pour rajeunir entièrement une telle pièce, il resterait quelquefois à en changer le plan et à renforcer les accompagnements, qui tous les jours deviennent moins savamment traités et beaucoup plus chargés de notes, ce qui, aux yeux d'aucuns, constitue la science. Mais il ne s'agit pas de cela; c'est la mélodie, et la mélodie seule qui frappe la multitude; pour qu'elle s'occupe des accompagnements, il faut que ceux-ci deviennent mélodiques.

Maintenant, autre question qui se rattache à ce que nous venons de dire. Serait-il possible d'éviter l'emploi de ces remplissages qui encombrent tant de pièces modernes? Sans doute, et nombre de compositeurs l'ont fait. D'abord, tous ceux qui ont écrit du contre-point fugué dans le style *alla Palestrina*, soit pour l'église, soit pour la chambre, ne vieilliront jamais; si leur musique ne se distingue pas

l'ancienne tonalité, elle semblerait toujours écrite d'hier. Cette prérogative du contre-point fugué tient à ce que les cadences et demi-cadences n'y sont admises, dans le courant du morceau, qu'autant qu'elles se présentent enveloppées d'une foule d'intrigues harmoniques qui ne laissent pas à l'auditeur le temps d'apercevoir les repos : à peine un interlocuteur témoigne-t-il l'intention de suspendre son discours, qu'un autre prend la parole, comme s'il avait peur de laisser languir la conversation. Dans ces pièces tout est lié, tout se tient d'un bout à l'autre ; ce sont des pages composées d'un seul alinéa, et où l'on ne trouve d'autre point que le point final.

On peut encore, sans écrire en contre-point fugué, composer de la musique qui ne vieillisse pas ; il faut alors que les mélodies soient pleines, conduites sagement, dégagées le plus possible de notes de passage, d'une harmonie claire et parfaitement régulière. Telles sont plusieurs pièces de musique sacrée, et pour n'en donner qu'un exemple connu de tout le monde, l'*O salutaris*, de Gossec. Tels sont divers chœurs des opéras de Gluck ; l'introduction du *Mosè*, et autres pièces de différents auteurs. Mais, on doit en convenir, le compositeur ne peut traiter tous les sujets dans ce style, il y a trop de monde à contenter, il lui faut donc s'habiller à la mode du temps.

De tout cela, il résulte qu'il ne faut dans ses ju-

gements tenir aucun compte de la partie conventionnelle de la musique qui, de nécessité, est sujette à mille variations, mais bien de la partie d'invention, qui est ou doit être l'unique point de vue du compositeur : que dans la bonne musique il existe un beau réel indépendant des lieux et des temps. En quoi consiste ce beau, et par quels moyens pourrait-on donner aux composition une qualité si désirable? C'est ce qu'il serait difficile de déterminer avec brièveté et d'une manière exacte et positive, car l'impression du beau en musique est fort multiple. Bornons-nous à mettre en avant ce principe, que la pureté de mélodie et d'harmonie est le premier but que doit se proposer quiconque prétend à composer de la musique non susceptible de vieillir. Nous ajouterons, mais sous notre seule responsabilité, que moins la musiqu est chargée d'ornements étrangers, plus elle doit être précieuse aux gens de goût et aux connaisseurs éclairés; telle était cette femme dont je ne sais plus quel ancien a dit : *Belle dans ses atours, nue c'est la beauté même.*

Ces réflexions, ou, si l'on veut, cette exposition de principe pourraient, selon nous, servir d'introduction à un ouvrage qui aurait pour but d'établir la doctrine du beau en musique, sa constitution, et comment l'on peut poser des règles pour chaque genre pris en général et considéré dans ses variétés.

Tous les développements à donner sur cette matière seraient la conséquence de ce qu'on vient de lire, et l'analyse des exemples tirés des grands maîtres viendrait ensuite à l'appui de ces principes fondamentaux.

NOTICE

SUR

BOCQUILLON-WILHEM.

Grâce à tes merveilleux efforts
Des travailleurs la voix s'amende
Et se plie aux savants accords.

BÉRANGER. *Lettre à Wilhem.*

AVERTISSEMENT.

Outre des articles nécrologiques plus ou moins étendus, plus ou moins exacts, insérés dans différents journaux de la capitale, on a imprimé séparément sous le titre de *Funérailles de M. B. Wilhem*, un extrait du *Bulletin élémentaire*, contenant les discours prononcés sur la tombe du défunt, et la *lettre* en vers que lui avait adressée un an auparavant l'un de ses plus illustres amis; on y trouve, en outre, une narration des principaux faits de la cérémonie: cette brochure était due à M. Charles Malo, parent du défunt. D'un autre recueil périodique, *La Revue du progrès*, on a également extrait et publié isolément un article intéressant consacré à Wilhem, par M. Trélat, médecin de la Salpêtrière. Enfin, dans la séance publique de la *Société pour l'enseignement* élémentaire, du 5 juin 1842, M. Jomard, membre de l'Institut, captiva l'attention du nombreux auditoire réuni dans la salle de la halle aux draps, en lisant une notice étendue sur l'homme regrettable à tant de titres, dont il avait aidé et encouragé les premiers pas dans l'enseignement populaire du chant, et qu'il se félicitait avec tant de raison d'avoir pu compter au nombre de ses amis. Ce travail a été depuis imprimé avec plusieurs pièces relatives à l'introduction du chant dans les écoles.

La notice que je reproduis ici était antérieure, et avait été remise par la famille de Wilhem à un libraire qui devait la pu-

blier. Cet éditeur, que je me dispenserai de nommer, garda fort long-temps mon manuscrit, et ne me le rendit qu'en m'annonçant la publication de la notice de M. Jomard, éditée chez lui.

Cette étrange circonstance ne dut pas m'empêcher de publier mon travail, des personnes dont l'opinion est à mes yeux d'un grand poids ayant cru qu'un artiste devait toujours avoir une biographie *artistique*, écrite par un homme de sa profession et examinant les questions à son point de vue. C'était ce que j'avais tâché de faire. Aussi la notice que je reproduis aujourd'hui parut-elle dans le journal l'*Artiste*. Quant aux faits, j'ai pu en connaître un grand nombre par moi-même; mes relations avec celui dont je retrace la vie ont commencé au sortir de mon enfance, et se sont prolongées pendant vingt-trois ans; elles étaient en dernier lieu devenues une véritable intimité. Les faits que je ne connaissais pas m'ont été fournis par son fils, M. Alexis Wilhem, et j'ai vérifié tout ce qu'il importait de bien établir sur les pièces originales, qu'il a bien voulu mettre à ma disposition. Puissé-je avoir tiré quelque parti de ces ressources; puisse ce court hommage de la vérité et de l'amitié faire chérir davantage encore, s'il se peut, la mémoire d'un artiste si estimable, qui était en même temps le meilleur des hommes.

NOTICE

SUR

BOCQUILLON-WILHEM.

La culture de chacune des différentes branches de l'arbre musical n'offre pas, à beaucoup près, d'égales chances de célébrité; ainsi, tandis que de brillants compositeurs dramatiques et d'habiles exécutants, chanteurs ou instrumentistes, se montrent aux premiers rangs, accompagnés de musiciens d'un talent plus frivole, mais agréable, c'est à peine si, à la suite de cette troupe nombreuse et chérie du public, on remarque quelques modestes et laborieux professeurs auxquels pourtant les premiers doivent réellement, du moins en grande partie, les applaudissements dont ils

ont été honorés, les couronnes dont on a décoré leurs têtes, en un mot leur renommée et même leur existence musicale. (1)

Il est pourtant un cas dans lequel la réputation du professeur, trop souvent négligée durant sa vie, survivra non-seulement à celle de beaucoup de virtuoses, mais encore à celle de plus d'un compositeur célèbre en son temps. La circonstance heureuse et rare que je veux signaler, est celle où le professeur a eu le bonheur d'attacher son nom à quelque découverte heureuse, à quelque idée féconde, susceptible de faire époque dans l'histoire de l'art et de jeter sur l'avenir une clarté lumineuse dont l'éclat ne saurait ni s'éteindre, ni même s'obscurcir. Telle a été, par exemple, la gloire de l'un des noms les plus cités dans l'histoire de la musique, du célèbre Guido d'Arezzo qui, en fournissant un moyen mnémotechnique de solmisation et facilitant ainsi l'étude des principes de l'art dont il rendait le début moins épineux, s'est acquis un titre vraiment impérissable; il s'était uniquement proposé d'être utile, l'utilité même de ses travaux l'a fait immortel, et telle a été sa haute réputation que pendant plusieurs siècles on ne crut pouvoir mieux faire que de lui attribuer toutes les découvertes musicales dont on ignorait les auteurs.

L'ensemble d'opérations formant la méthode

(1) Voyez plus haut la *Notice sur Mattei*.

d'enseignement imaginée par l'artiste laborieux, par l'homme excellent dont je vais esquisser la vie et indiquer les travaux, n'est pas sans quelque analogie avec l'invention de Guido, et sa destinée, quoique plus limitée, ne saurait être moins glorieuse.

Guillaume-Louis Bocquillon, qui adopta plus tard le nom de Wilhem, naquit, le 18 décembre 1781, à Paris, où son père François Marie Bocquillon faisait le commerce de parfumerie. Ses premières années se passèrent auprès de sa mère et de son aïeule maternelle. Elles furent trop tôt écoulées pour lui, car Bocquillon père, ayant, au moment de la révolution, embrassé la profession des armes, voulut que son fils partageât avec lui les honneurs et les fatigues de l'état militaire.

Dans un petit écrit adressé à ses enfants, Wilhem a fait lui-même un récit plein de grâce et de bonhomie de l'histoire de ses premières armes (1). Il s'y montre chantant les airs du temps au milieu du camp et des dangers auxquels il s'exposa, dit-il, surtout dans les vergers des ennemis de la république, ou bien demandant à partager le sort de son père injustement emprisonné, et manquant par une imprudence d'enfant d'occasionner une évasion générale.

En quittant la vie des camps, si dure et si active, pour entrer à l'école de Liancourt, la situation ma-

(1) Voyez ci-après l'*Appendice* n° II.

térielle du jeune Guillaume ne se trouva pas fort améliorée, mais ses facultés purent prendre un développement qui, à l'armée, se serait sans doute porté vers une autre direction.

En 1795, un décret de la Convention avait ordonné l'établissement, au château de Liancourt, dans le village du même nom, situé près de Clermont, département de l'Oise, d'une *École nationale pour les fils d'officiers des défenseurs de la patrie;* le noyau de cette maison devait être formé par les élèves de l'ancienne école de Liancourt, fondée par le duc de La Rochefoucault (François Alexandre-Frédéric, mort le 27 mars 1827), auxquels viendraient se joindre ceux de l'établissement du chevalier Paulet, casernés à Popincourt, et ceux de Léonard Bourdon, qui jusqu'alors avaient occupé l'abbaye Saint-Martin-des-Champs, où se trouve aujourd'hui l'École des arts-et-métiers. Guillaume fut admis dans le nouvel établissement, le lendemain même de l'installation.

Ce fut en ce lieu, comme Wilhem l'a dit depuis, qu'un grain de musique vint le frapper au front, et puis qu'un autre lui tomba sur le cœur. A l'audition d'une mélodie composée par Gossec et chantée par la jolie voix d'un ancien enfant de chœur, le grain poussa un premier germe qui devait promptement croître et fructifier. Les moyens d'études pour l'art musical n'étaient pas fort étendus à Liancourt; cependant il y avait dans l'école un brave militaire, nommé Guette, dont la présence ne fut

pas entièrement inutile au développement des dispositions musicales de l'élève que la nature avait créé si sensible et si impressionnable aux charmes de la mélodie. Le père Guette était, nous dit-il, un homme prodigieux ; il enseignait la clarinette, le basson, le cor, la trompette, voire la caisse et les cymbales ; il jouait du violon, de l'alto, de la basse, en un mot de tous les instruments. Toutefois, il paraît que ses talents n'avaient pas été appréciés à leur juste valeur, car ce musicien universel avait fini par être tambour de la compagnie de vétérans chargée de la police de l'école.

Cependant telle était l'ardeur et la force de volonté apportée alors à toute chose, qu'une sorte de musique militaire s'organisa tant bien que mal, et fut en activité peu de temps après l'ouverture de l'école. Le jeune Guillaume se présenta donc à Guette pour en obtenir quelques leçons, et par suite faire sa partie avec ses camarades. Les génies universels ne sont jamais absolument complets : on sait que la fable est le seul genre que Voltaire n'ait pas cultivé ; la flûte était le seul instrument dont Guette ne jouât pas ; en conséquence, le corps de musique militaire en était dépourvu. Quand l'enfant vint lui demander de l'instruire : « Impossible, répondit le vieux musicien-tambour, le temps et les instruments me manquent ; prends pourtant cette petite flûte et cette *Méthode* de Devienne ; va et souffle. » L'enfant ne se le fit pas dire deux fois, il souffla pendant toutes les récréations, il souffla même

pendant les nuits sans que ses camarades en fussent gênés : ils avaient le sommeil dur ; en un mot, il mit tant d'ardeur et de persévérance dans son apprentissage musical, qu'il fut bientôt en état de jouer dans les marches et autres pièces de musique qui s'exécutaient à l'école.

Mais là ne s'arrêtaient pas ses désirs ; il voulait composer, et, sans ressources pour se diriger dans une pareille étude, il analysait à sa manière les morceaux qu'il avait entre les mains, et qui se réduisaient presque absolument aux chants patriotiques de Gossec et de quelques autres, et aux exemples de la méthode de Devienne ; puis, prenant ces mélodies pour modèles, il en imaginait d'analogues qu'il exécutait sur la flûte et notait ensuite, ajoutant les accompagnements d'après les réflexions qu'il avait faites sur l'arrangement des parties dans la musique qui lui était passée sous les yeux. Malheureusement, dit-il, *cela ne sonnait pas toujours aussi bien que les modèles*. Il espéra trouver de nouvelles lumières dans les traités de Rameau, qui étaient dans la belle bibliothèque du château, restée à la disposition de l'école. Il se mit à les lire et à employer toutes les forces de son intelligence pour les comprendre ; mais ce fut en vain. Quel qu'ait été le mérite bien réel des traités de Rameau, nous concevons parfaitement aujourd'hui comment leur lecture est de tout point insuffisante pour former des harmonistes, même en la supposant faite par un esprit exercé.

Une circonstance fortuite facilita au jeune élève les moyens d'éclaircir ses doutes et d'acquérir en musique l'instruction qu'il recherchait avec tant d'avidité. Ginguené étant venu inspecter l'école, on exécuta en sa présence un des essais de l'élève que le bonhomme Guette avait abandonné à ses propres lumières. L'auteur de l'*Histoire littéraire de l'Italie* n'était pas seulement un littérateur très-distingué, il possédait aussi une connaissance assez avancée de la musique ; il jugea sur-le-champ que celui qui, à cet âge et sans maître, était parvenu à concevoir et à écrire de la sorte, réussirait bien autrement lorsqu'il aurait sérieusement étudié ; il conseilla d'envoyer l'élève à Gossec, pour avoir son avis sur ce talent précoce et l'admettre, s'il y avait lieu, aux leçons du Conservatoire de Musique qui s'organisait alors.

On conçoit quelle fut en ce moment la joie de notre jeune compositeur. Le surlendemain, à quatre heures du matin, il part, l'*âme bondissante*, la tête et le cœur pleins d'avenir et d'espérance, et la bourse garnie d'une pièce de cinq fr., qui devait le conduire et le nourrir durant les cinquante-six kilomètres qui séparent Liancourt de Paris. A moitié chemin, un pauvre lui demande l'aumône : « La charité, s'il vous plaît, mon bon jeune citoyen, je prierai pour vous. — Tenez, mon brave homme, voilà cinq sous : priez Dieu que je sois reçu au Conservatoire de Musique, et je vous don-

nerai trois francs en repassant après-demain (1). »

Le pauvre eut ses trois francs, car aussitôt que l'écolier de Liancourt eut remis à Gossec la lettre de Crouzet, qui le priait d'examiner le jeune homme et de donner son avis sur son aptitude musicale, le compositeur, après avoir jeté un coup d'œil sur les essais de l'auteur imberbe, le traita comme un fils, l'encouragea, le félicita et le reçut immédiatement au nombre de ses élèves. Mais il se présentait ici une difficulté. Bocquillon père, devenu commandant de la citadelle de Perpignan, voulait toujours que son fils suivît la carrière des armes, et professait pour toute autre le plus profond mépris. L'ancien parfumeur s'imaginait que son nom serait déshonoré si son fils adoptait la profession musicale. Les éloges prodigués par Crouzet et par Gossec au talent naissant de son fils le touchaient peu, et bien loin de vouloir faire la moindre dépense pour lui donner la facilité de subsister à Paris en suivant les cours du Conservatoire, il répondait par des paroles fort dures à tout ce qu'on lui écrivait sur son enfant, bien que toutes les lettres fissent l'éloge le plus complet de sa bonne conduite, de son application et de l'aménité de son caractère. Comme dans tous les cas il fallait provisoirement rester à l'école, Gossec consentit

(1) Wilhem a lui-même fait de cette circonstance de sa vie un récit fort piquant, autographié dans le *Choix de morceaux, fac-simile d'écrivains contemporains et de personnages célèbres*, publié par Eugène Cassin. Il forme le n° 1 de l'*Appendice*.

à lui faire passer à Liancourt ses leçons, c'est-à-dire ses annotations et observations sur les manuscrits de musique qu'il lui enverrait.

Crouzet fit un dernier effort en écrivant au commandant que les dispositions de son fils étaient telles, qu'il serait du plus grand avantage de le fixer à Paris, afin qu'il travaillât au Conservatoire. En même temps, on sollicitait une pension qui permît au jeune musicien d'étudier sans être à charge à sa famille ; on l'obtint enfin, et après un an de sollicitations, le ministre de l'intérieur, Lucien Bonaparte, accorda pour une année seulement la somme de 600 francs, qui fut presque immédiatement réduite à 500, et payée à l'élève pendant l'an IX, c'est-à-dire pendant les derniers mois de 1800 et les premiers de 1801.

Guillaume, alors âgé de dix-neuf ans, quitta Compiègne, où l'école avait été transférée, et fit aussitôt ses petits arrangements pour vivre à Paris. Il se mit en pension chez un de ses oncles, auquel il devait donner 400 francs ; ayant reçu le premier trimestre, il paya d'abord 100 francs pour sa pension, puis il acheta un solfége de 24 francs : on voit ce qui lui restait pour sa toilette et ses menus plaisirs. Une lettre qu'il écrivit à son père en cette occasion est une preuve, entre mille autres, de la candeur et de la pureté de son âme ; après avoir indiqué les dispositions prises pour son séjour à Paris, arrivé à la question du solfége, il marque que l'on est obligé d'apporter au Conservatoire le reçu du

marchand : « Cette mesure est prise, ajoute-t-il, pour que l'on soit sûr que les élèves étudient chez eux. » Tout en adoptant une telle explication, il est permis aujourd'hui de remarquer que cette manière d'obliger les élèves à étudier chez eux s'accordait merveilleusement avec l'intérêt des professeurs qui étaient eux-mêmes éditeurs de leur ouvrage.

Ce n'était pas assez du solfége; Wilhem, qui suivait au Conservatoire les classes de solmisation et celles de piano, avait aussi besoin d'un clavecin : le bon Gossec vint à son aide en cette circonstance; il se chargea d'abord de lui procurer un instrument à très-bon compte, et finit par le lui faire avoir sans rétribution. Les paroles manquent à l'élève pour rendre ce qu'il sent à cet égard : « L'air de bonté et d'affabilité de ce grand homme me pénètre, écrit-il à son père; je ne sais comment lui en exprimer ma reconnaissance. »

Dès ce moment, Guillaume crut que sa carrière était décidée; il se perfectionna dans la lecture musicale, acquit sur la flûte un talent remarquable, et s'appliqua sérieusement à l'étude du chant et du piano. Quant à la composition, quoiqu'il travaillât sans relâche à des ébauches qu'il présentait chaque jour à Gossec, le fait est qu'il apprit véritablement l'harmonie de lui-même et au moyen des livres qu'il put se procurer. Il m'a décrit depuis la manière dont Gossec donnait ses leçons, et m'a montré en quoi consistaient les *devoirs* de ses élèves;

avec de tels procédés, il fallait absolument marcher au hasard pour trouver le moyen de bien faire. Personne n'imaginera que je dise ceci pour diminuer en quelque manière la juste réputation de Gossec pendant sa longue et heureuse vie et les souvenirs qu'il a laissés après sa mort ; mais il est certain que ce grand artiste, le premier et longtemps le seul Français qui ait su écrire de l'harmonie proprement dite avec élégance et correction, n'entendait aucunement l'art d'enseigner. Il avait eu le rare mérite de *deviner la science* en étudiant les bons modèles, et il croyait que tous ses élèves devaient procéder comme lui et réussir de même. Aussi ne lui fut-il pas donné de créer la véritable école harmonique française ; cet honneur devait appartenir à l'un de ses plus illustres élèves, au judicieux Catel, artiste si recommandable à tous égards, qui réduisit en une didactique aussi précise que lumineuse le talent tout pratique de Gossec.

Revenons à notre jeune musicien : il reçut, outre les leçons de ce compositeur, les conseils de Méhul, excellent auteur dramatique, esprit sage et fort cultivé, mais peu habitué aux formes méthodiques et progressives d'un enseignement régulier. Wilhem ne trouva réellement l'occasion de coordonner et de préciser ses connaissances musicales qu'après avoir fait la connaissance du savant François-Louis Perne, musicien moins célèbre assurément que les précédents, mais qui leur était fort supérieur dans

l'art de professer. Cet artiste, praticien des plus habiles et des plus exercés, et qui fut plus tard directeur du Conservatoire, s'était adonné dès sa jeunesse à des recherches sur l'histoire de la musique chez les Anciens et pendant le Moyen-Âge. Ces travaux sérieux et pénibles lui avaient fait sentir la nécessité de tout définir et de ne pas faire un pas en avant sans être bien maître du terrain déjà parcouru. Wilhem fit de grands progrès sous sa direction.

Il conserva d'ailleurs pour ses trois maîtres la plus tendre vénération, il visita les deux premiers jusqu'à leur mort (1), et eut toujours leurs bustes dans son cabinet. Quant à Perne, son âge le rapprochait de son élève, puisque celui-ci n'avait vu le jour que huit ans après lui ; il se forma entre eux la liaison la plus intime ; ils conçurent même le projet de se rapprocher, de se servir mutuellement de société dans leur vieillesse, et chacun d'eux, dans cette vue, acheta plus tard une propriété à Chamouille, dans les environs de Laon, département de l'Aisne. La mort de Perne, arrivée le 11 mai 1832, rompit le projet de réunion des deux amis.

Wilhem ne travailla au Conservatoire que pendant le cours d'une année ; sa pension annuelle

(1) Méhul cessa de vivre à Paris, le 18 octobre 1817, âgé de 54 ans. Quant à Gossec, qui était né le 17 janvier 1733, il prolongea sa carrière jusqu'au 16 février 1829.

n'ayant pas été renouvelée, il fut, à ce qu'il paraît, appelé à Perpignan par son père, auprès duquel il resta environ six mois, et qui selon toute apparence obtint de lui la promesse de ne point embrasser la carrière musicale; car nous le voyons revenir à Paris et entrer au Prytanée de Saint-Cyr, dont Crouzet, son ancien maître à Liancourt et à Compiègne, venait de prendre la direction. Il est employé en qualité de répétiteur de mathématiques et de grammaire; mais tout en remplissant ces fonctions, il s'occupe de réunir les élèves de Saint-Cyr qui ont quelques connaissances musicales, et trois mois après, à la distribution des prix de 1802, présidée par Rœderer, il fait exécuter un hymne de Gossec. Pour récompenser ce zèle, on le chargea officiellement de donner dans le Prytanée des *leçons sur l'art musical*.

Pendant les années qui suivirent, Wilhem écrivit un grand nombre de morceaux, tels qu'hymnes, scènes et chœurs, avec ou sans orchestre, qui furent exécutés aux cérémonies analogues: on remarqua particulièrement un opéra de circonstance, exécuté à l'époque du couronnement de Napoléon, et un chant guerrier composé dans le même temps, et que Gossec honora d'une approbation particulière. Quatre années s'écoulèrent ainsi pendant lesquelles le talent de Wilhem acquit toute la consistance et tout l'aplomb que peuvent procurer une étude assidue, un travail quotidien, et une attention sévère sur ses propres productions. Sa posi-

tion, bien que peu brillante, lui fournissait les moyens de continuer à s'instruire en restant dans la retraite, auprès du maître qui avait dirigé sa première instruction; elle convenait surtout à un homme que sa modestie extrême rendit toujours fort timide, et qui par conséquent ignorait tous ces moyens d'intrigue trop souvent nécessaires pour réussir d'emblée dans une grande capitale. Cependant sa pensée était toujours de venir s'établir à Paris; il la mit enfin à exécution en 1807.

Dès 1804, Guillaume-Louis Bocquillon avait pris le nom de Wilhem, sous lequel tous ses ouvrages ont été publiés. On a imprimé qu'il avait voulu se faire passer pour étranger, ce qui en effet a été parfois en France un moyen de succès; de même qu'en pays étranger on a souvent trouvé de l'avantage à se dire Français; mais ces petits moyens ne sont jamais bons que pour des hommes fort médiocres; ils n'étaient aucunement dans le caractère de notre artiste. Voici donc le véritable motif qui donna lieu au changement, ou pour mieux dire à la modification de son nom: son père, homme d'une excessive sévérité, et qui, ainsi que je l'ai déjà marqué, poussait l'amour de son état jusqu'à couvrir de mépris tout ce qui n'était pas militaire, ne pouvait s'habituer à l'idée de voir son fils *musicien;* celui-ci donc, par respect pour l'auteur de ses jours, crut devoir faire son entrée dans le monde musical sous le nom de *Wilhem*, qui n'était autre que son prénom *Guillaume*, *Wilhelm* en

allemand, qu'il avait francisé en retranchant la lettre *l*. Je remarquerai à ce propos que le *w* allemand se prononce exactement comme le *v* français, et non pas comme le *w* anglais : on doit donc prononcer *Vileme* et non pas *Ouileme*. Quoi qu'il en soit, après la mort de son père, et lorsque ses productions commencèrent à se répandre dans le public, il crut inutile de quitter un nom sous lequel il était avantageusement connu, et le conserva toujours en y joignant quelquefois celui de Bocquillon et toujours l'initiale de ce dernier. Quand il écrivait à son père, n'osant signer en entier son nom musical, il se bornait à mettre le *W* à la suite du nom de famille. Quels que fussent les succès de son fils à Saint-Cyr, le commandant de place se montra inflexible jusqu'à la fin, et refusa constamment d'approuver la détermination que le jeune professeur lui avait annoncée dans les termes les plus convenables et les plus respectueux. Dans la lettre écrite à ce sujet, Wilhem représente que si la position des artistes n'est pas toujours avantageuse, du moins *les arts sont de tous les gouvernements;* il ajoute que *les professions ne sont que ce qu'on se les fait*, et que *tel grand est méprisé et tel artiste honoré.*

Toutefois Wilhem continua de rester à Saint-Cyr, jusqu'après la mort de son père, arrivée le 21 octobre 1806; on ne doit pas omettre que sa mère, craignant avec raison l'effet que produirait cette nouvelle sur une âme aussi sensible, accablée,

comme on va le voir, d'une autre perte encore toute récente, n'écrivit point en cette circonstance à son fils, mais au respectable directeur du Prytanée, en le suppliant de n'annoncer l'événement à son élève qu'avec toutes les précautions nécessaires pour qu'il ne succombât pas sous le poids de ses maux : elle connaissait bien son enfant;... elle le connaissait comme une mère.

La perte qui, peu de temps auparavant, avait si douloureusement affecté Wilhem, était celle de sa grand'mère maternelle, auprès de laquelle il avait été élevé : dans une lettre de quelques lignes, écrite en cette occasion à ses parents, il semble avoir déposé son âme tout entière. — « 26 septembre 1806. — Il est minuit 25 minutes. Ce qui était n'est plus! Mes lèvres brûlantes ne peuvent réchauffer l'amie de mon enfance. Ma pauvre maman Delaporte! son cœur battait toujours lorsqu'une plainte sortait de ma bouche, et maintenant elle n'entend pas ma douleur. Pleurez avec votre fils. Bocquillon W. »

Wilhem quitta Saint-Cyr à la fin de 1807, c'est-à-dire à l'époque à laquelle le Prytanée fut transféré à La Flèche. Il vint habiter Paris avec sa mère, qu'il conserva jusqu'au 14 avril 1809. Il était arrivé dans la capitale avec l'idée de travailler pour le théâtre, si agréable à l'imagination de tout jeune compositeur; mais plus tard il se félicitait avec moi de n'avoir eu cette pensée que comme une sorte de velléité passagère, promptement abandonnée.

En effet, il est certain qu'après avoir perdu en démarches et sollicitations un temps considérable, il eût peut-être quitté la partie, abreuvé d'ennuis et de dégoûts ; d'ailleurs la sensibilité de son caractère aurait rendu terrible pour lui l'approche de la représentation, et il me disait que le succès même n'aurait jamais pu réparer le mal que lui auraient causé les angoisses de crainte et d'incertitude dont il aurait été tourmenté.

Il prit donc le parti que doit suivre à Paris tout musicien sans fortune : il se mit à donner des leçons; et comme la ressource des écoliers est souvent incertaine et toujours éphémère, il entra dans les bureaux de la commission chargée de la rédaction et de l'impression du grand ouvrage publié par le gouvernement *sur l'Égypte*, dont la direction était confiée à M. Jomard. Là il se trouva en rapport avec plusieurs savants et littérateurs distingués, et eut de nombreuses conférences avec Villoteau, dont les *Mémoires*, relatifs à la musique des anciens et modernes habitants de l'Égypte, offrent tant et de si consciencieuses recherches. Il trouva grandement à profiter dans les entretiens de ce savant écrivain, car la justesse parfaite de son esprit lui faisait aisément distinguer les idées saines et praticables que présentait Villoteau, des vaines et extravagantes théories dont il s'est fait trop souvent l'apôtre, et qui ont gâté ses meilleurs écrits.

Les occupations administratives de Wilhem n'employaient pas tellement son temps qu'il ne lui

en restât pour ses leçons, et surtout pour la composition des romances et pièces analogues qu'il fit paraître alors en assez grand nombre. La plupart de ces morceaux se distinguent par une grande pureté de mélodie, par une expression de sentiments qui n'est ni forcée ni embarrassée, par une manière de prosodier toujours irréprochable, enfin par la simplicité et l'originalité des pensées. Quelques-unes ont obtenu un succès populaire, *les Adieux de Charles VII*, par exemple, auxquels cependant cette faveur ne fut pas accordée tout d'un coup. Déjà ce morceau si heureusement conçu et construit s'étant répandu dans les salons, beaucoup moins nombreux qu'aujourd'hui, où se chantaient des romances, y avait produit son premier effet, lorsqu'un fabricant d'orgues à cylindre, appelées avec assez de raison *orgues de Barbarie*, eut l'idée de le noter sur un de ces instruments mécaniques: dès lors sa vogue devint si grande qu'il fallut le regraver, et, comme il arrive presque toujours en pareil cas, ce fut, non l'auteur, mais l'éditeur, qui profita de cette heureuse circonstance.

Il faut ajouter que Wilhem savait choisir les paroles qu'il mettait en musique; son goût ne le trompait jamais à cet égard. Le plus ancien des poëtes dont il ait mis les œuvres en musique, est le célèbre Évariste Parny; on trouve diverses pièces de cet auteur dans celles qu'il a publiées; *le Chant scandinave*, reproduit depuis avec d'autres paroles, sous le titre des *Trois Gloires*, fut, lors de son ap-

parition, jugé comme *pouvant faire honneur aux compositeurs les plus habiles* (1).

Mais le poëte dont le nom se rencontre le plus souvent parmi ceux dont Wilhem a mis les vers en musique, est le plus illustre des *chansonniers*, Béranger, dont Wilhem avait fait la connaissance à cette époque, et en qui depuis lors il trouva toujours un ami aussi sincère que dévoué. Jamais deux hommes ne se rencontrèrent plus heureusement; jamais deux esprits différemment construits ne se mirent mieux d'accord: c'est qu'ils s'entendaient surtout par le cœur. Wilhem dut la connaissance de Béranger à l'un de ses plus anciens amis, à *son bon* Antier, comme il l'appelle dans *l'Elève de Liancourt*, à cet ancien camarade d'enfance, auteur de vers agréables, dont quelques-uns ont été aussi mis en musique par notre compositeur. Je ne dois point omettre un de ces petits faits qui intéressent toujours parce qu'ils peignent les hommes. On sait que Béranger a composé toutes ses chansons sur des airs

(1) On a publié à la fin de 1842 un *Album B. Wilhem* qui contient plusieurs romances et morceaux analogues; il est difficile d'imaginer un recueil plus mal conçu et plus mal ordonné. D'abord il était ridicule de donner le titre d'*Album* à un recueil de ce genre; ensuite on ne devait pas parler de morceaux *inédits* pour une ou deux pièces seulement qui sont dans ce cas; enfin des paroles ont été omises, des parties importantes retranchées; on n'a suivi ni l'ordre chronologique de la composition, ni la classification en pièces à une ou plusieurs voix, ni la division en romances, chansons, etc., ni, en un mot, aucun ordre quelconque.

connus, et que la pensée ainsi que la forme poétique se sont toujours arrangées dans le travail du poète d'après des coupes données auxquelles s'adaptait la chanson nouvelle : eh bien ! s'il arrivait à Wilhem de rencontrer dans les productions récentes de son ami quelque pièce qui lui inspirât un chant nouveau dont il fût content, le poète n'avait plus de repos qu'il n'eût appris cet air tout neuf pour lui, ne voulant pas désormais en chanter d'autre, afin que la musique se répandît en même temps que les vers ; or, ce travail est fort pénible quand on n'est pas musicien : Béranger ne se rebutait pas ; l'élève était aussi patient que le maître, et ils riaient ensemble de bon cœur du mal qu'ils se donnaient l'un et l'autre..... avec tant de plaisir.

Mais quelque douces que fussent ces délicieuses scènes d'amitié, elles ne suffisaient pas au cœur de Wilhem : son âme affectueuse avait besoin d'épanchements plus fréquents ; il lui fallait une intimité de tous les jours et de toutes les heures. Il était dans sa vingt-neuvième année ; il venait d'entrer au lycée Napoléon, depuis collége Henri IV, en qualité de professeur de piano. Cette place occupait la plus grande partie de sa journée d'une manière assez avantageuse ; il put songer dès lors à combler le vide produit par la mort de sa mère, qui l'avait laissé seul de sa famille. Il se maria, et Béranger voulut signer son contrat à sa manière, en composant l'une de ses plus jolies chansons, une de celles qui prouvent le mieux comment un

grand poëte sait redonner une vie nouvelle aux sujets en apparence les plus rebattus et les plus usés.

Cependant Wilhem continuait à lancer des romances dans les salons ; il fit un moment diversion à ces publications en donnant une édition fort améliorée de la *Méthode de flûte*, par Devienne, le premier ouvrage de musique qu'il avait connu, ainsi qu'on l'a vu plus haut. On reconnaît dans ce travail son esprit d'ordre et d'exactitude qui lui faisait apporter aux moindres choses un soin minutieux ; on le voit s'efforcer de suppléer à tout ce que Devienne avait omis, interpréter ses pensées quand elles sont présentées avec obscurité ou incertitude, et réparer toutes ses omissions et ses négligences ; il a soin d'indiquer le nom des auteurs dont Devienne a inséré des pièces dans sa *Méthode*, de placer chaque chose en son lieu ; il n'abuse jamais du droit qu'on a dans une édition corrigée d'ajouter de son propre fonds aux ouvrages reproduits ; en un mot il n'est pas d'éditeur plus judicieux et plus consciencieux.

La révision de la *Méthode de flûte* fut une sorte d'adieu fait par Wilhem à cet instrument, dont il jouait avec beaucoup de goût et d'expression ; il l'abandonna complétement, la faiblesse de sa poitrine ne lui permettant plus d'exercer le talent qu'il avait acquis en ce genre.

A cette même époque il donnait aussi quelques leçons d'harmonie ; ce que je note ici pour indiquer qu'en enseignant cette partie de l'art il conçut des

lors l'idée d'une portée vide collée sur une planche ou sur du carton et garnie de trous propres à recevoir des fiches représentant les signes de la musique en notes mobiles; il se servait de ce moyen pour faire concevoir sans peine aux élèves la théorie du renversement des accords.

L'occasion de développer cette heureuse idée ne tarda pas à se présenter, et c'est en partie sur elle que repose le système d'enseignement qui fit la gloire de Wilhem et occupa depuis lors tous les instants de sa vie.

Pendant son court ministère (du 20 mars au 22 juin 1815) le célèbre Carnot avait appliqué aux améliorations intérieures la prodigieuse activité qui vingt-deux ans plus tôt avait si puissamment contribué à la défense de la patrie et de la liberté. L'instruction du peuple avait particulièrement attiré son attention, et il avait ordonné des études et demandé des rapports sur cette branche si essentielle de la civilisation. L'idée qui lui souriait le plus était celle d'introduire dans les écoles projetées le mode mutuel, si commode, si économique, si avantageux à tous égards. Il était homme d'un trop grand sens pour ne pas sentir l'utilité de la musique dans les écoles populaires, et il eut à ce sujet plusieurs conférences avec Choron, qui même réunit un certain nombre d'enfants et leur fit exécuter, en présence du ministre, deux ou trois morceaux appris en peu de leçons. Le but de ce savant maître était de prouver d'abord que la prétendue

inaptitude musicale du peuple était une assertion dénuée de tout fondement ; et en second lieu, qu'il suffisait de savoir enseigner pour que le peuple sût apprendre.

La désastreuse campagne de Waterloo ayant renversé le gouvernement, et l'Europe conjurée ayant occupé une seconde fois le territoire français, les travaux préparés au ministère de l'intérieur furent immédiatement écartés, et les successeurs de Carnot témoignèrent pour ses idées un éloignement que, pour leur honneur, on doit regarder comme une concession à l'esprit de parti de cette époque. Mais heureusement une Société destinée à répandre l'instruction dans les classes populaires ne tarda pas à se former, et Wilhem y fut admis sur la présentation de M. Jomard, le 3 avril 1816. Dès ses premières séances la Société décida qu'elle porterait principalement son attention sur le mode mutuel, dont M. Jomard avait, dans un voyage récent en Angleterre, observé l'organisation et la manœuvre, et dont il avait à son retour prôné dans la Société le système et les avantages. Quelques essais furent immédiatement tentés dans des établissements particuliers, et bientôt sous les auspices de la Société et à l'aide de la protection du préfet de la Seine Chabrol de Volvic, plusieurs écoles destinées aux enfants du peuple furent ouvertes dans des localités appartenant à la ville de Paris. Dès que ces écoles furent définitivement organisées, on songea que l'étude du chant pourrait y être avantageusement

introduite, et l'on s'adressa naturellement à Choron, dont on avait adopté la *Méthode de lecture et d'écriture* pour en former les tableaux destinés à l'enseignement.

Après avoir pris connaissance de la marche de l'enseignement mutuel, Choron se hâta peut-être un peu trop de décider que l'application du mode mutuel à la musique était impraticable en raison de la cacophonie, résultat inévitable de l'audition simultanée de plusieurs chants n'ayant point entre eux de rapport : il avait pensé qu'à cet égard le plan d'études de lecture musicale proposé par lui et mis en pratique dans sa *Méthode concertante*, où se trouvent réunies quatre parties de forces différentes, était le seul raisonnablement applicable à des classes de musique renfermant des élèves inégalement avancés et travaillant simultanément sous la direction d'un maître unique.

A la même époque, plusieurs méthodes nouvelles ou prétendues telles avaient été essayées et mises en œuvre avec un succès assez remarquable qui ne s'est pas maintenu depuis. Mais tous ces systèmes, présentés plus ou moins comme suivant le mode mutuel, n'étaient au fond que des classes d'enseignement simultané, car il ne suffisait pas de faire écrire de la musique sur des ardoises, comme M. Massimino, ou de faire chanter les élèves sur un tableau, en prenant l'un d'eux pour montrer les notes avec une baguette, comme Galin ; ces procédés ne constituaient aucunement une série

d'opérations adaptables aux habitudes d'une école mutuelle: aussi toutes ces méthodes, après avoir été plus tard consciencieusement examinées par plusieurs membres de la Société, furent-elles jugées, sans préjudice de leur mérite intrinsèque, inapplicables à l'objet que l'on avait en vue, incapables d'atteindre le but que l'on se proposait.

Les choses en étaient là, lorsque, le 23 juin 1819, M. de Gérando fit à la Société d'instruction élémentaire la proposition formelle d'introduire l'enseignement du chant dans les écoles populaires. Cette idée ayant été vivement appuyée et adoptée séance tenante, son auteur s'occupait de chercher un musicien pour la mettre à exécution, lorsqu'il rencontra Béranger, et lui annonçant la décision de la Société, il lui demanda s'il connaissait quelqu'un: J'ai votre homme, répondit le poëte; et il désigna Wilhem qu'il en avertit le soir même.

Personne alors n'était assurément mieux préparé, ou, comme l'on dit maintenant, plus heureusement *posé* que Wilhem pour répondre aux intentions de la Société. En effet, il ne faut pas oublier qu'il s'était trouvé dans sa jeunesse en rapport avec les élèves du chevalier Paulet, parmi lesquels le mode mutuel avait été appliqué, même avec de certains développements, et il en était passé quelque chose à l'école de Liancourt tandis qu'elle était dirigée par Crouzet. Les impressions de l'enfance sont si profondes, elles pénètrent si avant dans l'intelligence, qu'elles se présentent fraîches et intactes

après bien des années; reprises alors, examinées, appréciées, remaniées, il semble qu'elles aient mûri en même temps que le jugement; le sentiment les avait admises, le raisonnement les accepte; elles peuvent dès lors mener aux plus beaux, aux plus heureux résultats.

Wilhem avait donc été l'un des plus empressés à seconder, en ce qui le concernait, le mouvement qui s'opérait de toutes parts, depuis 1815, dans l'instruction publique; il avait surtout saisi avec ardeur l'idée des classes de musique, et avait ouvert des cours chez lui et dans diverses institutions de la capitale. L'enseignement y était simultané, mais mélangé déjà de quelques procédés mutuels. A peine Béranger lui eut-il rapporté les paroles de M. de Gérando, qu'il se mit à réfléchir, et dès le lendemain il avait disposé un tableau synoptique du travail successif et simultané des huit classes qui dès lors ont constitué sa méthode.

Il présenta immédiatement ce tableau à M. Jomard, l'un des membres de la commission chargée par la Société d'examiner les méthodes d'enseignement musical. Tout en approuvant l'ensemble, M. Jomard pensa que, pour apprécier exactement la valeur de l'invention, il fallait voir le plan de l'inventeur mis à exécution : la commission pourrait alors comprendre comment l'étude de chaque intervalle isolé, le chant successif et simultané de chacune des classes, les lectures mesurées sans intonation musicale, les dictées parlées, en un mot,

toute la manœuvre de l'enseignement s'accomoderait au mode mutuel, c'est-à-dire à l'emploi de moniteurs, à la division en cercles, à la disposition locale et autres habitudes des classes de ce genre. Pendant un mois, Wilhem s'occupa de préparer cette séance, et ayant réuni dans une salle prêtée par M. de La Haye, instituteur dans l'île Saint-Louis, plusieurs de ses élèves des deux sexes au nombre de quarante à cinquante, il opéra, de la manière la plus heureuse, en présence de la commission; il mit dès lors en pratique plusieurs des procédés ingénieux qui seront bientôt exposés. On exécuta un beau chœur sur le quatrain de Voltaire, *Tout annonce d'un Dieu*, etc.; les six parties de ce morceau étaient calculées de telle façon, que chaque classe ne dépassait pas l'un des six premiers intervalles, depuis l'unisson jusqu'à la sixte; il a depuis été retouché et inséré dans l'*Orphéon*. Celui qui écrit ces lignes se rappelle avec cette émotion qu'inspirent les plus délicieux souvenirs du premier âge que, bien jeune alors, et suivant les cours du collége Charlemagne, il chanta le solo de la partie des quintes que Wilhem avait expressément écrit pour lui. L'effet de cet ensemble fut excellent, et tout d'ailleurs se passa de manière à contenter des juges même un peu difficiles.

Voilà qui est bien! dirent tout d'une voix les membres de la commission; mais ces jeunes gens possédaient des connaissances musicales, et l'enseignement tel que nous le voulons doit s'adresser

à des élèves qui ne savent rien ; c'est donc avec des enfants n'ayant aucuns principes de musique qu'il faudrait arriver à de semblables résultats ; essayez vos procédés dans quelque école gratuite, en un quartier populeux. Wilhem accepta cette sorte de défi, et l'on choisit pour lieu d'essai l'école de la rue Saint-Jean-de-Bauvais, premier berceau de l'enseignement mutuel en France.

Dès cet instant, Wilhem conçut l'idée de populariser la musique par l'introduction du *chant élémentaire* dans les écoles primaires, et il n'eut plus d'autre but, d'autre travail, d'autre pensée ; il y consacra dès lors ses jours et ses nuits, et voua toute son existence musicale aux succès de cette belle, honorable et philanthropique entreprise. Son premier soin fut d'étudier les procédés de l'enseignement mutuel et de se pénétrer de tout ce qui constitue ce mode d'instruction : on le vit passer des journées entières sur les bancs de ces écoles, observant, notant, et, par suite, concevant ces moyens simples et ingénieux d'expliquer aux plus jeunes intelligences les éléments de la musique.

Tout en s'appliquant à ce travail d'observation, persuadé que pour rendre l'étude de l'intonation et du rhythme facile et non rebutante il fallait surtout une bonne répartition du travail et une graduation parfaite des difficultés, il s'efforçait de disposer les premières études musicales dans l'ordre le plus naturel, le plus clair, le plus rationnel, se proposant sans cesse cette fin, qui doit être en effet

celle de tout écrit didactique bien conçu, savoir, d'aller toujours du connu à l'inconnu ; or, avec les enfants qu'il voulait instruire, c'était, comme il l'a dit lui-même, s'élever de rien à quelque chose ; en sorte qu'ici, plus que jamais, la première page du livre était la plus difficile à écrire.

Wilhem n'eut point l'idée toujours périlleuse de refaire le système de notation musicale actuel ; de telles pensées ne viennent jamais aux artistes : ils savent d'abord que les signes graphiques aujourd'hui en usage ont, dans leur complication même, des avantages que rien ne pourrait remplacer ; et en second lieu, ils n'ignorent pas que les réformes de ce genre ne s'opèrent jamais tout d'une pièce, mais par degrés et d'une manière en quelque sorte inaperçue.

Des méditations de Wilhem, deux fois interrompues par des maladies de la même nature que celle qui le conduisit au tombeau, naquirent ces diverses combinaisons de procédés *sensibles à la vue, appréciables à l'esprit et facilement transmissibles du maître au moniteur, et du moniteur aux élèves ;* ces figures, heureusement conçues, qui rendent en quelque sorte matérielles et palpables les premières études d'un art dont les principes avaient été jusqu'ici très-fugitifs, et font de l'enseignement musical de Wilhem un exercice de toutes les facultés des jeunes élèves, puisque pour être compris de leur intelligence on s'adresse à la fois à plusieurs de leurs sens.

Partant de l'absence de toute idée musicale et même de toute idée quelconque, autre que celle qui constitue toute l'espèce humaine, même dans les organisations les plus imparfaites, l'idée d'*imitation*, Wilhem commence au *chant par écho*, qui consiste à reproduire au moyen de l'organe vocal ce que l'on a entendu; vient ensuite le *chant sur la main*, et enfin le *chant noté*. L'idée si simple et si heureuse de se servir de la main comme d'une portée musicale vide est due à Rameau; mais il ne paraît pas qu'avant Wilhem elle ait jamais été mise à exécution; d'ailleurs, en s'emparant de cette idée, il l'étendit de manière à la rendre susceptible de se prêter à tous les besoins. Dans ces démonstrations, il veut, chaque fois que se présente l'intervalle de semidiaton ou demi-ton (comme l'on dit vicieusement), que l'élève ferme les doigts; dans la solmisation, il place les notes naturelles à la phalange du milieu, les notes diésées à l'extrémité des doigts, les notes bémolisées à leur naissance. Une autre idée de Wilhem, qui complète également celle de Rameau et remplace avantageusement la main harmonique des anciens, consiste à se servir de la main droite, comme représentant la clef de *sol*, et de la gauche comme reproduisant la clef de *fa*. Dans le cas où l'on veut faire usage de l'une des clefs d'*ut*, on place un anneau à l'un des quatre doigts inférieurs, pour désigner la place de l'*ut*. Évidemment on trouve là toute l'étendue des sons de la voix humaine, appelée autrefois *dia-*

gramme. L'usage des démonstrations du solfége sur la main est un des points les plus importants de la méthode; la main dont chaque doigt représente un intervalle musical, a l'avantage d'être un instrument mnémonique; par son moyen l'on exerce en même temps la vue, le toucher, l'oreille et la voix. Cette opération a en outre un avantage pratique fort important, celui de permettre aux moniteurs de se tourner vis-à-vis des élèves en les faisant solfier.

Bien convaincu que les figures qui parlent à l'œil et expliquent les opérations d'un sens par un autre ne sauraient être trop multipliées, Wilhem se sert d'un *escalier vocal*, pour rendre sensible la position des semidiatons dans l'échelle diatonique, en ne donnant à l'espace contenu entre les 3^e^ et 4^e^, 7^e^ et 8^e^ degrés que la moitié de la hauteur des autres marches. Cette même figure sert plus tard pour expliquer d'une manière non moins sensible la disposition de la gamme chromatique.

L'*indicateur vocal*, c'est-à-dire la portée vide, divisée en trois compartiments (notes naturelles, diésées et bémolisées), reproduit les principaux avantages de la main, et sert à fixer dans l'esprit la composition des différentes échelles, par suite de la mobilité des pions ou fiches de bois sur lesquels on colle les huit premiers chiffres et les trois clefs; ce qui est ici d'une haute importance, puisque, par ce moyen, l'on peut démontrer aux élèves, d'une manière en quelque sorte palpable,

tout ce qui concerne la formation des différentes gammes et la position des demi-tons, les notes principales dans chacun des modes, et enfin le mécanisme de la transposition. L'indicateur vocal sert en outre à faire solfier à la baguette.

Enfin, pour bien graver dans la mémoire des élèves les intervalles de seconde, tierce, quarte, etc., et les altérations qu'ils peuvent subir, Vilhem imagina de composer des airs qui dès leur début présentassent un de ces intervalles bien posé et bien nettement indiqué, qui frappant vivement l'oreille y demeurât en quelque sorte fixé.

Ces procédés ont tous rapport à la tonalité; le rhythme n'est pas moins rigoureusement analysé. Dans le but d'arriver à la dernière décomposition de la mesure musicale, Wilhem a eu l'heureuse idée de faire prononcer les notes qui entrent dans la composition des diverses mesures, abstraction faite du degré qu'elles occupent sous le rapport de la tonalité, en nommant simplement les notes *ronde*, *blanche*, *noire*, etc. Cette sorte d'épellation rhythmique habitue les élèves à la décomposition immédiate de la mesure, et elle est fort avantageuse pour l'ensemble du système, en ce qu'elle occupe utilement les cercles des commençants, dont, sans cette ressource, on ne saurait que faire pendant la durée de la leçon.

Les critiques qui furent faites de ces procédés se bornèrent à peu près à des accusations vagues de plagiat, immédiatement réfutées. Ainsi M. Fran-

cœur, organe de la Société d'instruction élémentaire, fut obligé de répondre à un professeur qui prétendait que Wilhem lui avait pris ses procédés, que les deux méthodes étaient différentes sur tous les points et que l'accusation venait d'un homme qui connaissait mal les procédés de la méthode Wilhem et ne connaissait point du tout l'esprit de l'enseignement mutuel.

Une autre accusation de plagiat fut intentée par Galin, qui se croyait inventeur du méloplaste, c'est-à-dire de l'idée d'une portée vide servant à tracer une écriture musicale volante, au moyen d'une baguette qui se porte sur telle ligne ou tel espace, dont la voix des élèves marque l'intonation. Il paraît en effet que Galin à Bordeaux, et Wilhem à Paris, avaient, chacun de son côté, conçu cette idée; mais Galin avait cherché à en faire grand bruit, et surtout prétendu que le professeur de Paris, qui, comme nous l'avons vu, en faisait usage dès 1810, la lui avait empruntée. Perne indiqua un *plagiaire* beaucoup plus ancien, Sébalde Heyden, dont l'ouvrage publié en 1537 offre une portée vide de dix lignes, de laquelle ensuite il extrait trois portées particulières de cinq lignes. Je signalai depuis à Wilhem un autre plagiaire, l'abbé Le Beuf, dans son *Traité historique et pratique du chant ecclésiastique*, publié en 1741; depuis on a retrouvé la même idée dans un opuscule publié par un violoniste de l'Opéra, nommé Jacob. Wilhem dès lors ne réclama plus pour lui que le développement

qu'il a donné à l'idée de Sébalde Heyden et la division de la portée en trois compartiments, modification de la plus haute importance et qui lui appartient incontestablement.

Ces critiques et quelques autres vinrent à la suite des premiers essais qui en avaient été faits aussitôt qu'un certain nombre d'élèves de l'école de la rue Saint-Jean-de-Beauvais avaient été en état de se faire entendre en présence de la commission musicale de la Société d'instruction élémentaire, des membres de l'Institut et du Conservatoire, de plusieurs artistes, enfin du ministre de l'intérieur et du préfet de la Seine (Siméon et Chabrol de Volvic). Le mérite de la méthode fut constaté et ses succès unanimement prédits. Perne, alors inspecteur-général du Conservatoire, en porta le jugement le plus favorable, et plus tard, Choron, après avoir suivi ces exercices, reconnut publiquement, et en toute occasion, qu'il s'était trompé lorsqu'il avait cru l'enseignement mutuel inapplicable à l'étude de la musique. Enfin, dans les premiers mois de 1820, M. Francœur fit un rapport comparatif sur les diverses méthodes proposées à la Société pour l'enseignement du chant dans ses écoles, et celle de Wilhem fut adoptée pour toutes les écoles d'enseignement mutuel. Le préfet de la Seine donna son assentiment à cette détermination, et, au mois de décembre de la même année, nomma Wilhem *professeur* en titre de l'école modèle, avec un traitement de 1,500 francs. Il avait jus-

qu'alors fait ses cours sans rétribution. Par le même arrêté, le préfet souscrivit pour vingt-cinq exemplaires de la *Méthode*, dont les premiers tableaux avaient déjà paru. Il est de plus à remarquer que la décision du préfet annonce que tout ceci est provisoire, et que l'on attend la décision du ministre de l'intérieur *sur l'organisation d'une école normale de chant élémentaire*. Cette école, projetée en 1820, était encore à créer en 1842. Trois ans plus tard, le préfet donnait un coadjuteur à Wilhem, en lui demandant, pour l'école de la Halle aux Draps, un jeune homme capable de conduire le chant *sous sa direction*. Ces derniers mots contiennent implicitement la modification du titre de simple professeur; et en effet, depuis 1826, les lettres qui lui sont adressées de la Préfecture portent la suscription suivante : « A. M. B. Wilhem, *chargé de diriger l'enseignement du chant dans les écoles élémentaires de Paris.* » En cette même année 1826, le coadjuteur de Wilhem ayant été remplacé, celui qui lui succède prend le titre de *répétiteur de chant* sous la *direction* de M. B. Wilhem. Là se trouve l'origine du titre que nous verrons le conseil municipal lui conférer plus tard, tant pour assurer la stabilité de sa position que pour récompenser ses travaux et son zèle.

Cependant la rédaction de la Méthode allait lentement, en raison même du soin qu'y apportait l'auteur. Il fallait voir ces tableaux manuscrits surchargés de ratures et de *collettes*, presque toujours

modifiés et quelquefois entièrement refondus du jour au lendemain. Obligé de courir d'une école à l'autre en portant sous son bras tout le matériel de son enseignement, il arriva plus d'une fois au professeur de semer le long des rues, et le plus souvent de perdre ainsi des papiers utiles. Je me rappelle particulièrement que, venant me voir un matin, il voulut me montrer un chant qu'il avait passé la nuit à composer, et s'aperçut que d'un énorme paquet de papiers enroulés les uns sur les autres il ne lui restait plus guère autre chose que l'enveloppe ; tout son travail était à refaire.

Une des grandes difficultés de cette rédaction consistait dans la répartition convenable des matières sur chacun des tableaux, qui, comme l'on sait, sont les seuls livres en usage dans les écoles mutuelles. Bien des fois son esprit fut à la torture pour resserrer le texte et les exemples dans l'espace voulu et combiner le tout avec les difficultés inhérentes à la distribution de l'enseignement aux différents cercles et à leur exécution simultanée et isolée, à la division des périodes d'études, disposées de telle façon qu'un cercle occupé de telle ou telle manière ne troublât jamais le cercle voisin. On n'a pas non plus assez remarqué toute la difficulté qu'il y avait à vaincre pour imaginer des chants à plusieurs parties, qui ne renfermassent que tel ou tel intervalle préfixé, et fournissent une mélodie agréable et une harmonie régulière, sans s'écarter jamais de l'obligation imposée. Il faut être composi-

teur et avoir essayé d'écrire sur un pareil plan, pour bien se rendre compte des embarras sans cesse renaissants d'un semblable travail. Beaucoup d'autres problèmes se présentaient et se reproduisaient à chaque instant; mais Wilhem avait, dès le commencement, résolu celui qui les renferme tous, en s'imposant une marche rigoureusement logique, en s'attachant à ne rien laisser passer sans s'en être rendu compte à lui-même et l'avoir fait comprendre à ses élèves.

Toutefois, il fallut toute la force de volonté et toute la foi du professeur dans son œuvre pour conduire à fin un travail qui l'occupa pendant dix ans, et dont la publication, commencée dès 1820, ne fut achevée qu'en 1829. Pour cette première édition, dédiée à M. Chabrol de Volvic, l'auteur dut faire graver expressément des poinçons, afin d'obtenir un caractère en rapport avec celui des tableaux employés dans les écoles d'enseignement mutuel; et il faut encore remarquer qu'en cette occasion les difficultés graphiques étaient aussi nombreuses que les autres, et qu'elles furent une des principales causes de la lenteur du travail; des calculs mal faits forçaient à chaque instant à graver le même tableau plusieurs fois, et jetèrent par moments l'auteur dans des embarras inextricables. Dès que les premières livraisons avaient été rendues publiques, Choron avait observé que le nombre des tableaux d'étude musicale était fort considérable, et hors de proportion avec celui qui dans les écoles

élémentaires est consacré aux autres facultés; en effet, il y eut dans la première édition plus de trois cent cinquante tableaux.

Wilhem sentit la justesse de l'observation et l'inconvénient de ce grand nombre de feuilles pour un enseignement circonscrit dans la partie élémentaire de l'art. La première édition n'était pas encore achevée que l'auteur s'occupait d'en publier une seconde, dont la gravure fut achevée en 1832, et qui ne renfermait plus que des tableaux. Ce travail fut de nouveau réduit dans la troisième édition publiée en 1834. En disposant les matières d'après la nouvelle division adoptée pour l'enseignement primaire en *écoles primaires élémentaires*, et *primaires supérieures*, l'auteur « reconstruisit à neuf sur le double terrain des deux degrés de l'enseignement primaire; et concentrant dans ce dernier travail les produits d'une expérience acquise par quatorze années de pratique dans les écoles populaires, il présenta son ouvrage divisé en deux cours gradués et successifs ou simultanés: cours distincts par la limite spéciale du premier, mais unis par un même esprit d'ordre progressif, qui fait que chaque tableau résume pour ainsi dire ce qui le précède et prépare à ce qui le suit (1). » Cette troisième édition fut, non plus

(1) *Guide de la Méthode ou instructions pour l'emploi simultané des tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire*, p. XVII.

gravée, mais imprimée en caractères mobiles par Duverger : elle ne renferme que quarante-deux tableaux pour le premier cours et trente et un pour le second, avec trois tableaux d'appendice.

Dans la vue de la rendre susceptible d'être employée dans toutes les classes de musique, quel que fût le mode d'enseignement, Wilhem la reproduisit sous le format in-8° en 1836. Cette quatrième édition fut gravée avec le plus grand soin, mais bientôt remplacée par une édition, en caractères mobiles, exécutée d'après les procédés de Tantenstein et Cordel. Cette cinquième édition, achevée en 1839, a été traduite en anglais l'année suivante, et publiée à Londres en 1841, en même temps que les procédés de l'enseignement étaient adoptés pour les écoles de cette grande cité.

De 1820 à 1830 Wilhem, entièrement absorbé par la rédaction des tableaux et la composition des airs et morceaux de divers genres qui en dépendent, ne s'occupa presque d'autre chose; il faut cependant mentionner ici un travail particulier qui a été d'une assez grande utilité pour n'être pas passé sous silence.

Parmi les écoles particulières dont Wilhem dirigeait l'enseignement s'en trouvait une fort importante, en raison du but que l'on s'y proposait; elle avait été fondée par le Consistoire de l'église réformée de Paris, dans l'intention d'améliorer l'exécution du chant des psaumes usités dans cette communion. Wilhem composa pour l'usage de cette

école un travail spécial à l'aide duquel on pouvait au bout de douze leçons hebdomadaires, et avec une étude convenable entre les séances, déchiffrer les psaumes, en observant la valeur des durées, chacun faisant la partie convenable à l'étendue de sa voix. Voici le titre de cet ouvrage : *Douze leçons hebdomadaires de musique vocale à l'usage des jeunes élèves et des adultes qui suivent le* Cours de chants sacrés *institué par le Consistoire de l'église réformée de Paris, extraites, d'après la délibération du Consistoire, de la Méthode élémentaire et analytique de musique et de chant.* Ce volume est gravé en format jésus et forme un vol. in-8° de 120 pag. et 20 pages d'appendice, contenant des exercices, solféges, et quelques préceptes sur l'exécution vocale.

Il ne suffisait pas d'avoir donné aux jeunes protestants de bons préceptes pour chanter convenablement leurs psaumes, il fallait leur mettre entre les mains un livre où ils trouvassent la mélodie de ces pièces régulièrement imprimée et revêtue d'une harmonie simple et correcte. Wilhem publia en conséquence un *Choix de trente psaumes*, disposés à trois parties. On imposa expressément au rédacteur l'obligation de respecter la notation des psautiers vulgaires, sous le double rapport des intervalles et de la durée; il s'astreignit d'ailleurs à n'employer que l'harmonie du livre d'orgue en usage depuis 1766. Ce premier recueil ayant été fort bien reçu, il fut invité à en publier un second dans lequel on lui laissa plus de latitude; il lui

fut permis d'améliorer notablement le chant des psaumes en rhythmant les mélodies, en distribuant les mesures par phrases symétriques, et en variant l'harmonie lorsque la même mélodie se représentait une seconde fois dans la même pièce. Ce recueil, intitulé : *Nouveau choix de mélodies des psaumes rhythmés et disposées à trois parties*, in-8°, est imprimé en caractères mobiles; il contient les cinquante-cinq psaumes et les quinze cantiques les plus usités dans la liturgie protestante.

Les autres publications de Wilhem, à cette époque, sont des *Chants religieux et chants moraux*, qui presque tous ont reparu dans *l'Orphéon*, une *Invocation* avec accompagnement d'harmonie militaire, composée pour les distributions de prix; un *Chant avec chœurs*, sur le dévouement des médecins français qui, en 1821, se rendirent en Espagne pour y étudier la nature de la fièvre jaune; il est intitulé : *le Retour de Barcelone*. Enfin, il fournit au *Dictionnaire des découvertes* une notice étendue sur les travaux de Perne, relatifs à la musique des Grecs et à celle du Moyen-Age: ce morceau fut tiré séparément; et il était d'autant plus nécessaire d'en parler ici, que M. Fétis (*Biographie universelle des Musiciens*, art. PERNE) attribue, on ne sait sur quel fondement, cet article à M. Francœur.

Ce n'était pas seulement la publication des divers travaux que nous venons d'énumérer dont Wilhem s'était occupé, il avait constamment dirigé par lui-même des classes de chant dans diverses institutions

de la capitale, et particulièrement dans les écoles gratuites de la ville de Paris; mais les progrès de sa méthode avaient été peu remarqués.

On sait tout le mauvais vouloir que le gouvernement de la Restauration témoigna toujours à l'enseignement mutuel et à la Société qui l'avait pris sous son patronage; il fallut tout le crédit dont jouissait le préfet de la Seine, respecté de tous les ministères qui se succédèrent depuis 1814 jusqu'en 1830, pour maintenir cet enseignement dans les écoles de la ville de Paris. Le chant particulièrement n'avait trouvé qu'un appui bien faible, et avec un homme aussi peu remuant que Wilhem ses succès n'avaient pu avoir l'éclat qu'ils méritaient. Il fallait aller dans les écoles mêmes pour entendre l'exécution de chants que l'âge des élèves resserrait nécessairement dans un système de composition à voix égales. Une seule fois dans l'année, le jour de la séance publique de la Société pour l'instruction élémentaire, quelques morceaux en chœur étaient chantés par les meilleurs élèves de chaque école, et déjà l'on pouvait prévoir quels auraient été les résultats, si les éléments eussent été suffisants; mais tous ces succès étaient renfermés dans un espace trop restreint. Aussi, quoique tous ceux qui avaient été témoins de l'enseignement musical en appréciassent les avantages, introduit dans les écoles en 1819, adopté pour les deux écoles de la Société en 1820, il n'avait été admis successivement que dans neuf écoles de la ville

de Paris ; ce fut seulement en 1835 que le conseil municipal adopta l'enseignement du chant dans tout s les écoles communales, et ordonna son introduction immédiate dans trente de ces écoles. La délibération du conseil municipal qui provoqua cet état de choses est du 6 mars 1835. Par arrêté du préfet, sur la rapport de la commission musicale, et après délibération du conseil, Wilhem fut nommé *Directeur-inspecteur général de l'enseignement du chant* dans les écoles primaires de la ville de Paris. Son traitement fut fixé à 6,000 fr., outre les frais d'inspection. Le rapport appuyait sur ce que le chiffre avait été choisi bien moins pour rétribuer les fonctions que « pour récompenser et honorer l'homme si laborieux, si désintéressé, si plein de dévouement et de modestie, doué d'un talent si élevé... Paris devait acquitter envers lui sa dette et celle de la France. » Lorsque l'enseignement de la musique fut introduit dans l'Université, le cercle de ses attributions fut étendu, et il fut nommé par le ministre de l'intérieur *Délégué général pour l'inspection de l'enseignement universitaire du chant*. Il était en outre membre de la commission d'instruction primaire pour l'examen des aspirants aux brevets de capacité en ce qui concerne le chant.

Le 30 avril 1835 Wilhem avait été nommé chevalier de la Légion-d'Honneur. Dans la même année, il reçut une médaille d'or de la *Société pour la propagation de l'enseignement mutuel*, qui en 1821 lui en avait déjà décerné une d'argent.

Toutes ces résolutions, si honorables pour celui qui en était l'objet, avaient été le résultat du succès extraordinaire de certaines réunions musicales formées par Wilhem, sous le nom de *Réunions de l'Orphéon*. Voici quelle en avait été l'origine. En 1833, notre professeur assembla dans le local de l'école du passage Pecquet des élèves choisis parmi ceux des onze écoles alors existantes, qui s'y rendaient une fois par mois des divers quartiers de la capitale. On ne tarda pas à reconnaître les inconvénients d'un tel arrangement, qui forçait un grand nombre d'enfants à se déplacer et à se transporter à une grande distance. Secondé dans tous ses plans par le conseil municipal, qui depuis 1830 lui témoignait autant de bienveillance qu'il lui avait montré d'indifférence pendant les années précédentes, Wilhem imagina de compléter et de régulariser cette heureuse idée, en réunissant tour à tour les élèves de trois arrondissements, savoir : ceux du 1^er^, 2^e^ et 3^e^, le premier jeudi du mois ; ceux des 4^e^, 5^e^ et 6^e^, le second, et ainsi de suite. Un règlement proposé par lui, fut délibéré au comité central d'instruction primaire, et approuvé en conseil royal par le ministre de l'Instruction publique, les 8 mars et 11 novembre 1836. Tous les élèves admis au cours de l'*Orphéon*, et que l'on nomma *orphéonistes*, devaient ensuite être rassemblés à des époques convenues, pour concourir à l'exécution de morceaux entendus publiquement.

Le premier exercice de ce genre eut lieu en 1836, à la salle Saint-Jean, telle qu'elle existait dans l'ancien Hôtel-de-Ville ; les autres suivirent d'année en année, et ils excitèrent toujours un véritable enthousiasme. Tout le monde fut frappé d'admiration en entendant ces grandes masses vocales exécuter sans l'appui d'aucun instrument des morceaux souvent d'une assez notable difficulté.

A l'époque même à laquelle avaient commencé les réunions orphéoniques, Wilhem avait donné les premiers cahiers d'un *Répertoire de musique vocale sans accompagnement, composé de pièces inédites et de morceaux choisis, à voix seule ou à plusieurs parties.* Cette collection, qui prit aussi le titre d'*Orphéon*, offre des pièces de différents auteurs, parmi lesquelles un assez grand nombre appartient à Wilhem. Il a publié cinq volumes in-8° de ce recueil, fait avec goût et convenance, tel enfin qu'on pouvait l'attendre d'un musicien qui possédait au plus haut degré l'expérience de la matière (1).

Les exercices publics de l'*Orphéon* acquirent une nouvelle importance lorsqu'ils furent renforcés par la présence des élèves adultes des deux écoles fondées en 1835, toujours d'après les principes de la méthode de Wilhem, et qui eurent aussi leurs

(1) Il est fort étonnant que l'on se soit permis de publier la suite de ce recueil avec le nom de Wilhem. Plusieurs morceaux de sa composition qui s'y rencontrent n'autorisaient pas cet abus.

réunions orphéoniques bi-mensuelles. On a généralement approuvé ces exercices ; mais on n'a peut-être pas assez remarqué toutes les difficultés qui se présentaient pour leur organisation. En effet, les réunions partielles n'ayant lieu qu'une fois par mois, il en résulte que les élèves demeurent toujours isolés d'un arrondissement à l'autre, et que, de fait, quand ils arrivent à la réunion générale, plus des onze douzièmes de leurs co-exécutants leur sont inconnus, et pourtant après une répétition unique, tout marche comme si cette immense réunion de sept à huit cents individus s'exerçait quotidiennement ensemble. Et notez bien qu'à l'exception du maître qui conduit et du moniteur général, il n'y a véritablement pas là un seul artiste proprement dit; ces centaines de chanteurs ne sont que des amateurs recevant chaque semaine trois leçons d'une heure (les adultes en reçoivent seulement deux), n'étudiant par conséquent la musique que de la façon la plus accessoire, et, hors de leurs classes, n'ayant pour ainsi dire aucune occasion d'en faire ni même d'en entendre. Quelques gens de mauvaise humeur, peut-être, d'ailleurs, il faut bien l'avouer, un peu jaloux des succès obtenus, comme ils devraient l'être tous, par le travail et la persévérance, se sont avisés que l'exécution était trop carrée, trop stricte; qu'il n'y avait pas assez d'abandon, de sentiment, de spontanéité. De pareilles critiques ne venaient assurément pas des professeurs de chant; et ceux qui savent combien

il est difficile en France d'inculquer à de grandes masses le sentiment de la mesure, sont au contraire demeurés comme frappés d'étonnement à la vue de tant de régularité et d'exactitude.

Ces nouveaux succès répandirent de plus en plus la méthode Wilhem, et par conséquent le goût de la musique dans le peuple ; et lorsqu'il fut frappé de la maladie dont il mourut, *l'inspecteur général* donnait ses soins à PRÈS DE CENT ÉCOLES, toutes florissantes, toutes dans le plus satisfaisant état, et dans lesquelles le professeur était toujours chéri et vénéré.

Une si heureuse réussite, toutes les récompenses qu'il avait obtenues, enfin la vie si active et si occupée qu'il menait constamment n'avaient pu chasser de son âme quelques chagrins particuliers qui le laissaient par moments dans une tristesse profonde. Il avait perdu en 1828 une compagne qui avait fait pendant dix-huit ans le bonheur de ses jours ; cette plaie s'était cicatrisée avec le temps, lorsqu'en 1829 l'un de ses fils sorti depuis peu de l'École Polytechnique et ensuite de celle de Metz, arrêta lui-même, dans un moment de folie, le cours de la brillante carrière qui s'ouvrait devant lui. Wilhem eut depuis cette époque le pressentiment d'une fin prochaine, mais c'était chez lui une de ces idées vagues que provoque d'ordinaire la tristesse de l'âme au moindre affaiblissement physique du corps. Il s'était choisi une retraite à Chaillot, où il comptait bientôt aller s'établir ; une

partie de son mobilier y avait même été transportée. Ce n'était pas seulement la solitude et le bon air qu'il venait chercher dans ce quartier éloigné; il se rapprochait de son ami Béranger, chez lequel il pouvait se rendre en un quart d'heure. Il comptait s'occuper d'un *Traité de composition musicale* depuis longtemps projeté; il allait enfin, me disait-il la dernière fois que je le vis (peu de jours avant que la maladie le frappât), s'en occuper à loisir aussitôt que les deux séances générales de l'Orphéon, qui devaient avoir lieu dans le mois de mai, seraient terminées. Il ne lui restait pour ces séances à s'occuper que de la mise en répétition d'une hymne à la mémoire de Cherubini, qui venait de terminer sa longue et glorieuse vie (1). L'hommage rendu à la mémoire de ce grand compositeur eût ainsi été rapproché du moment où l'on avait eu le malheur de le perdre.

Cette pensée et la fixation définitive du programme des grandes réunions orphéoniques de 1842 l'occupaient tout entier, lorsque le mardi 19 avril il fut tout à coup atteint d'une fluxion de poitrine. Il avait la veille dîné chez Béranger, et, se félicitant du changement de domicile qui le rapprochait de son ami, il paraissait croire que sa santé s'en trouverait également bien; mais on sait que ces sortes de maladies qui avaient déjà plusieurs fois éprouvé Wilhem, et qui chez lui étaient

(1) Le 15 mars 1842.

le résultat de travaux souvent excessifs, attaquent au moment où l'on s'y attend le moins, et font en peu d'instants des progrès d'une effrayante rapidité. Pour ne pas épouvanter le malade on lui laissa ignorer la nature du mal, et la première prescription des médecins fut d'écarter tout ce qui pourrait le préoccuper d'une manière quelconque, et particulièrement tout ce qui rappellerait à son esprit ses occupations habituelles. En conséquence, ni ses répétiteurs, ni ses élèves, ni aucun de ses amis ne fut admis auprès de lui ; son fils seul ne quitta pas le chevet de son lit. Les secours de l'art et les soins dévoués dont il était entouré semblèrent d'abord exercer la plus heureuse influence, et le troisième jour on crut le malade hors de danger. Lui-même reprit toute sa sérénité habituelle, et il parlait sans cesse et avec une prédilection particulière de la prochaine séance de l'Orphéon ; c'était, disait-il, une grande consolation pour lui de rendre hommage à la mémoire du célèbre compositeur qu'on venait de perdre, par l'organe pur et innocent de ses élèves chéris, qui plus d'une fois avaient chanté avec tant de succès les ouvrages de ce grand compositeur. Le malade resta dans cet état calme et plein d'espoir jusqu'à la nuit du dimanche ; alors il se mit à plusieurs reprises à réciter des vers ou partie de vers qu'il voulait adapter à la musique de l'hymne funèbre de Cherubini.

Ces douces impressions, qui semblaient charmer délicieusement le malade, cessèrent le lundi matin,

et de cruelles souffrances leur succédèrent. Une seconde fluxion de poitrine venait de se déclarer, et depuis qu'il en sentit la terrible atteinte, le délire ne le quitta plus, et toutes les heures qu'il vécut encore furent en quelque sorte une longue agonie. Ses forces physiques étaient dans un état de prostration complète, et l'exercice de ses facultés morales ne se manifestait plus que relativement à l'art objet de son culte. La musique l'absorbait tout entier et avait détruit chez lui tout autre souvenir, à tel point qu'il reconnaissait à peine ceux qui l'entouraient de leurs soins et s'efforçaient d'apaiser cette tempête qui agitait une dernière fois son imagination musicale. Mais, hélas! tout était inutile. Les plaintes même que lui arrachait la souffrance, et qui s'échappaient péniblement de l'extrémité de ses lèvres, se formulaient en notes de musique, et c'était par des termes empruntés à l'art qu'il désignait tous les objets qui l'environnaient. Demandait-il quelque breuvage pour éteindre la fièvre brûlante qui le dévorait, il ne trouvait d'autre moyen pour désigner celui qui devait, disait-il, lui *faire du bien*, que de l'indiquer comme appartenant à tel ou tel ton. Dans d'autres moments, il étendait la main comme s'il eût voulu battre la mesure, puis la reportait à sa poitrine, sur laquelle ses doigts s'agitaient comme sur un clavier; c'est ainsi qu'il marquait le siége de ses souffrances. Reconnaissait-il autour de lui un parent, un ami, après avoir prononcé son nom

avec tendresse, il semblait vouloir le prendre à part pour lui faire la confidence de ce qu'il souffrait ; mais c'était pour lui déclarer avec un accent de vérité déchirant *que les paroles qu'on lui avait données étaient impossibles ;* puis, après une pause, il ajoutait : *Enfin, j'y suis arrivé, mais j'ai eu bien du mal.* Il s'agitait ensuite comme s'il eût entendu cette musique qui lui avait tant coûté.

Cet état dura trente-six heures. Il était plus pénible encore pour les témoins que pour la victime, qui ne soupçonnait même pas l'approche du moment suprême. Wilhem cessa de souffrir en cessant de composer ; sa tête, comme fatiguée d'efforts laborieux et opiniâtres, demeura tout à coup immobile ; ses yeux, dirigés vers le ciel, semblaient suivre une dernière pensée..... Son fils, qui depuis sa rechute ne le quittait plus un seul instant, recueillit son dernier soupir le mardi 26 avril, à six heures du soir. Il était âgé de soixante et un ans et quatre mois.

Son corps fut embaumé par le procédé Gannal ; en sorte que ses funérailles purent être retardées jusqu'au lundi suivant 2 mai. On peut dire que tout Paris ressentit aussitôt la perte qu'il venait de faire, car sur tous les points de la capitale Wilhem était connu, apprécié, chéri. Le Comité central et la Société pour l'amélioration de l'instruction élémentaire résolurent de se faire représenter aux obsèques par des députations. Le Comité invita en outre les comités locaux et spéciaux à en-

voyer également des députations, et décida que les directeurs et directrices de toutes les écoles communales dans lesquelles le chant est enseigné, conduiraient au convoi, comme représentants de l'école, tous leurs élèves *orphéonistes*. Wilhem était mort dans son domicile de la rue des Maçons-Sorbonne, et par conséquent sur la paroisse Saint-Étienne; mais on craignit avec raison que cette église ne fût trop petite pour l'affluence qui ne pouvait manquer de s'y porter; la cérémonie eut donc lieu dans la vaste église de Saint-Sulpice, qui suffit à peine à contenir la foule. Environ cinq-cents orphéonistes, hommes et enfants mâles (on n'avait pas permis que les jeunes filles chantassent), exécutèrent quelques morceaux d'un *Requiem* bref de Perne, à trois parties sans accompagnement. Ces fragments, appris en peu de jours par les soins des répétiteurs, produisirent en général un effet satisfaisant. Mais un spectacle bien plus touchant fut celui du convoi funèbre et de son arrivée au cimetière de l'Est. Les jeunes filles des écoles de Paris ouvraient le cortége; Wilhem était porté sur un char très-simple, suivi de son fils, puis de diverses autorités de l'université et de la ville de Paris, des députations des Sociétés d'instruction, et des amis du défunt; les élèves adultes venaient ensuite par rangs de douze; le cortége allait se grossissant de tout le peuple qui se trouvait sur la voie publique, quand on savait que c'était le *maître de chant des ouvriers*. Jusqu'ici, comme l'a remarqué M. Trélat,

les convois politiques seuls avaient amené la foule; celui de Wilhem est le premier où elle se soit portée sans passion, sans esprit de parti. Au sortir de l'église on distribua des vers composés un an auparavant par Béranger, qui suivait tout en larmes les restes mortels de son ami. Hélas! il ne croyait pas que la consolante prédiction qu'il lui faisait, en lui annonçant que

> Ceux dont il *charmait* les douleurs
> *Offriraient* un jour à *sa* gloire
> Des chants, des larmes et des fleurs,

devait s'accomplir sitôt. Wilhem avait, lors de la mort de sa femme, acquis un terrain pour la sépulture de sa famille, ce qui avait dû arrêter immédiatement les projets de souscription que l'on avait eus jusque parmi les plus jeunes enfants des écoles; c'est là qu'il fut déposé par huit jeunes gens qui avaient brigué l'honneur de porter ce précieux fardeau. Plusieurs discours furent prononcés sur sa tombe: mais ces oraisons funèbres ne pouvaient résumer et reproduire les éloges qui sortaient de toutes les bouches, les larmes qui coulaient de tous les yeux, les regrets universels, en un mot le deuil des cœurs (1).

Wilhem était de moyenne taille; sa figure, pleine d'agrément pendant sa jeunesse, était restée belle et régulière, bien que fatiguée par le travail, l'âge

(1) Voyez la brochure intitulée *Funérailles de* M. B. Wilhem.

et les chagrins. Chez lui la physionomie était bien réellement le miroir de l'âme; son caractère s'y reproduisait tout entier; elle respirait surtout le calme des passions, la bonté la plus affectueuse, cette extrême modestie, cette défiance de soi-même, cette crainte d'offenser qui que ce soit, qualités, il faut l'avouer, bien peu communes dans notre profession; une extrême sensibilité se manifestait dans tous ses traits, plus encore s'il écoutait que s'il parlait, tant sa pensée était entièrement à celui dont il partageait l'entretien. A cette profonde sensibilité se joignait un certain air de finesse, qu'il apportait en effet dans tous ses jugements et ses appréciations. Son sourire était plein de charme, et M. Trélat définit admirablement son regard, en disant qu'il avait « l'œil vif et pénétrant, mais d'une limpidité et d'une douceur où l'on se reposait encore après avoir quitté cet homme de bien. »

Les deux petits écrits qu'il a laissés sur ses premiers pas dans la vie, (1) et la pureté du style de sa *Méthode*, prouvent que s'il eût voulu cultiver l'art d'écrire, il aurait réussi en divers genres, et que ses productions eussent pu briller par une sorte d'originalité et de bonhomie qui lui était toute naturelle. Il avait d'ailleurs la tête fort bien meublée; tous les bons ouvrages de philosophie et de littérature lui étaient familiers; on reconnaît

(1) Voyez ci-après l'*Appendice*.

dans son principal ouvrage qu'il avait adopté les méthodes de la logique condilacienne, seules capables en effet de répandre la lumière sur les opérations de l'intelligence, et de conduire à des résultats positifs et raisonnables. Il parlait peu, même dans le commerce intime, mais ses idées étaient toujours d'une justesse remarquable, et exprimées de la manière la plus heureuse; il lui échappait parfois des mots qui semblaient d'un autre temps, car o ny rencontrait ces plaisanteries spirituelles et inoffensives jadis si connues en France, et dont on semble de nos jours avoir perdu le secret.

Ses habitudes particulières avaient souvent de la singularité. Il s'était créé pour ses travaux plusieurs petits moyens ingénieux de simplification et de mnémonique. Dans le siècle où nous vivons, on pourrait compter au nombre de ses singularités le rare désintéressement dont il fit preuve et ses sacrifices en tout genre pour faire approcher les travaux qu'il entreprit du point de perfection auquel l'humanité peut prétendre. Quand on est si peu intéressé et si consciencieux on réussit rarement en affaires; aussi Wilhem n'en fit-il jamais de bonnes tant qu'il s'occupa lui-même de la publication et de la vente de ses ouvrages; sans cesse retouchés et remaniés durant l'impression, ils finissaient par lui coûter extrêmement cher, et ensuite il les donnait plus souvent qu'il ne les vendait.

Son désintéressement n'était égalé que par sa bienveillance pour tout le monde; cette bienveil-

lance faisait vraiment le fond de son caractère; jamais je ne lui ai entendu dire de mal d'aucun de ses confrères, même quand il avait eu à s'en plaindre ; il ne prit pas la peine de répondre à ceux qui attaquaient sa méthode d'une manière détournée, et ne parla de certains autres, qui ne craignaient pas de se *poser* comme introducteurs du chant populaire en France, que pour révéler au public l'existence de leurs classes de musique, sans laisser échapper le moindre mot qui leur semblât contraire. S'il s'inquiétait peu des dépréciateurs de ses travaux, il manifestait en toute occasion les plus vifs sentiments de reconnaissance pour ceux qui contribuaient ou avaient contribué en quelque manière à la propagation de sa méthode. Cet homme, qui n'eût pas fait un pas ni trouvé un instant pour aller chez un journaliste solliciter un article favorable, aurait volontiers fait cent lieues pour remercier celui qui en parlant de ses travaux n'avait fait en somme que les juger comme tout le monde. Jamais d'ailleurs on ne put le décider à rédiger ou faire rédiger une de ces notes dont la presse périodique est quotidiennement inondée, et dans lesquelles l'auteur s'offre modestement au encan tarifé à tant la ligne.

De tels moyens de succès devaient sembler avilissants à un artiste qui poussait si loin le respect de sa profession ; aucun, en effet, ne considéra de plus haut l'enseignement populaire, aucun ne chercha moins à tirer personnellement parti d'une position.

A ceux qui venaient lui demander ses élèves pour chanter dans les concerts ou ailleurs, il répondait fort nettement qu'ils ne dépendaient pas de lui : « *L'Orphéon ne va point en ville* », disait-il. Il se serait cru déshonoré (ceci est à la lettre) s'il eût fait chanter ses élèves dans une occasion quelconque dont il eût à recueillir quelque profit, ou s'il leur eût fait chanter de mauvaise musique dans le but de se faire des protecteurs, ou s'il les eût jamais dérangés de leurs travaux pour des répétitions ou des exécutions. Il se refusa constamment, et même avec une énergie qui annonçait assez qu'il serait inébranlable à cet égard, à donner aux chants employés dans ses écoles telle ou telle couleur politique ; il ne voulut même insérer *la Parisienne* dans le recueil *Orphéon* qu'avec des paroles spéciales qui ne pouvaient servir aucun parti. Il se comporta de même à l'égard des sujets religieux, qui, toujours sur des paroles en langue française, pris dans les idées générales, et abstraction faite de toute croyance de détail, peuvent être chantés sans inconvénient non-seulement par les chrétiens de toutes communions, mais encore par des israélites ou des mahométans. Il sentait combien en pareille matière un pas maladroit pouvait être préjudiciable à son enseignement. Cette constance à se renfermer tout-à-fait dans son art, sans s'arrêter à ce qui se passe dans la sphère religieuse et politique, est plus rare qu'on ne pense, et dans la po-

sition spéciale de notre professeur on peut la trouver vraiment méritoire.

Il comprenait si bien la nature de cette position, qu'il tenait fort à bien faire comprendre qu'il n'était le concurrent de personne. Il se comparait à un pépiniériste faisant de nombreuses plantations, mais ne pouvant soigner des plantes particulières, obligé qu'il est de les laisser sortir de chez lui avant leur maturité; son but est atteint s'il a livré de jeunes sujets de bonne espérance et de forte constitution; la transplantation, la greffe, la taille ne le regardent plus; il ne peut opérer qu'en gros, et il faut qu'en tout cas son action soit générale et uniforme. On n'avait pas remarqué jusqu'à ces derniers temps toute l'étendue de pouvoir qu'exerçait Wilhem, ayant chaque année sous sa direction musicale six mille enfants et deux mille hommes; en tenant compte du roulement et du renouvellement des écoles, on trouve que dans l'espace de vingt-six années il a dû exercer une action directe sur deux cent mille hommes au moins, « qu'il adoucissait par le charme de la musique, et en même temps par l'urbanité de son langage, par la bonté communicative dont chacun à son approche subissait l'influence (1). »

On pourrait s'étendre ici sur les résultats purement artistiques que promettent les travaux de

(1) Voyez la *Notice* de M. Trélat, dans la *Revue du Progrès* du 1er juin 1842.

Wilhem, et sur l'avantage que la musique recueillera des institutions qu'y s'y rattachent; mais l'examen de ces questions mènerait trop loin. Il suffira de dire en peu de mots, et ceci ne sera douteux pour personne, qu'il a rendu à son pays un service vraiment immense, en formant le corps de doctrine auquel son nom restera désormais attaché. Il eût peut-être obtenu durant sa vie des succès plus retentissants s'il se fût entièrement adonné à la composition musicale, pour laquelle il a montré un véritable talent. Il pouvait être un musicien brillant, il a surtout été un artiste utile, sa gloire sera durable. Il a fourni aux peuples et à ceux qui les gouvernent de nouveaux et sûrs instruments de civilisation, d'amélioration, de perfectionnement, au moyen du plus agréable, du plus accessible, du plus délicieux des Beaux-Arts.

Les anciens artistes civilisateurs, ces antiques héros de la mythologie, se servaient des charmes de la musique pour se faire écouter, et les sons de leurs voix éloquentes adoucissaient les mœurs grossières des premiers habitants du globe. Mais ils chantaient seuls; au peuple la croyance et l'obéissance, à eux la science; c'était tout pour eux de s'être fait écouter. Il ne suffit plus aujourd'hui que les chants destinés à porter la lumière dans les intelligences soient entendus, d'innombrables échos doivent les reproduire, et ceux qui consacrent leur vie à aider à cette propagation ont bien mérité de leur patrie et de l'humanité tout entière.

Aussi Wilhem vivra-t-il toujours dans le souvenir de ses amis, de ses élèves, de tous ceux qui ont connu ses travaux et ses succès; il vivra surtout dans son œuvre; et s'il trouve, non pas seulement des successeurs (il s'en rencontre toujours), mais des continuateurs, les bienfaisants résultats de l'application du mode mutuel à l'enseignement de la musique grandiront chaque jour, se développeront avec rapidité, et s'étendront sur un terrain sans bornes. Ainsi ces arbres de l'Inde, nés sur une terre généreuse et parvenus à leur degré de croissance, laissent retomber à l'entour d'innombrables rameaux, qui bientôt adhérant au sol y puisent une nouvelle vie et renvoient vers le ciel des rejetons vigoureux; puis, arbres eux-mêmes, se reproduisent comme leurs aînés, et continuent ainsi à se multiplier tant qu'ils trouvent autour d'eux un espace libre; forêt immense, composée d'une souche unique.

APPENDICE.

I. *L'élève de Liancourt en 1795; histoire véritable racontée en 1834 pour les enfants des écoles primaires.*

Bénissons l'Être suprême
Il veille à notre destin;
Il nous protége, il nous aime,
Il est le Dieu de l'orphelin (1).

Au temps de la république, on transféra, de Paris dans le château dévasté de Liancourt, les élèves du chevalier Paulet, venus de la caserne de Popincourt, et ceux de Léonard Bourdon (les enfants de la patrie), venus de l'abbaye Saint-Martin; on leur adjoignit les élèves d'une école militaire instituée dans le village même par le duc de La Rochefoucault (l'un des vénérables fondateurs des caisses d'épargne actuelles), et sous la

(1) Paroles de Crouset, musique de Gossec.

direction du docte et très-excellent Pierre Crouzet. Ce nouvel établissement prit le nom d'*École nationale de Liancourt* pour les fils d'officiers, défenseurs de la patrie. A ce titre j'y fus admis le surlendemain de l'installation, au mois de thermidor, an III (juillet 1795).

Là, au nombre d'environ 300, élevés et entretenus aux frais de la république, nous manquions à-peu près de tout. Je me souviens qu'en une certaine année, couverts de vestes assez légères et portant des culottes courtes, nous étions presque tous sans bas et sans souliers au mois de nivôse (janvier); alors nous n'avions pas de pain non plus et, chaque jour, on envoyait quelques-uns de nous sur la route de Paris pour voir s'il n'arrivait pas de farine.

Dans ce château, les vastes appartements sans vitres nous servaient de dortoirs, et nous avions des couchettes d'hôpital sur lesquelles figurait une paillasse surmontée d'un mince matelas dont nous nous servions en guise de couverture. D'autres salles, à double ou triple courant d'air, formaient les classes où le pauvre professeur cherchait à ne pas transir en concentrant la chaleur de sa respiration dans les plis de l'énorme cravate qui lui montait jusqu'au nez : nous, sans cols et la face violacée, nous l'écoutions en grelottant.

Le service de surveillance se fit d'abord par une compagnie de vétérans; mais ils ne surent pas se faire obéir, et l'on nous organisa à la manière du chevalier Paulet. Les meilleurs et les plus capables devinrent donc officiers ou sous-officiers pour la police générale, ou répétiteurs pour l'intérieur des classes : c'était presque l'enseignement mutuel, rapporté en France par M. Jomard en 1815. Dès-lors tout se passa avec ordre et sévérité. exemple : l'inspection de propreté des mains et de la tête se faisait à six heures du matin, dans la cour du château, en ouvrant les rangs du bataillon : les jeunes chefs passaient devant et derrière chaque file, tandis que les élèves, le corps droit et la tête fixe,

montraient vivement le dessus et le dedans de leurs mains ou laissaient examiner leur coiffure ; personne ne disait mot, celui qui recevait un coup de baguette sur les doigts ou une tape quelconque, était ainsi averti, en bon camarade, d'être plus propre le lendemain.

Au réfectoire nous étions tous debout et rangés par escouades de dix à treize autour de petites tables rondes et grossières ; l'élève de corvée pour chaque table apportait de la cuisine souterraine une soupe claire dont chacun prenait une cuillerée à son rang ; arrivaient après, et en nombre exact, de petites portions de basse viande ; la ration de pain brun et pâteux était grande et épaisse comme un jeu de cartes. Au souper c'était une gammelée de riz liquide où surnageaient quelques grillons de lard, qui étaient enlevés au premier tour par les plus adroits. Cet unique plat du soir variait, selon la saison, en vieux fromage de gruyère ou en salade au pur vinaigre, en pois chargés de pucerons, en haricots tachés ou en pommes de terre mal épluchées.

Tandis que nous étions ainsi attablés (pour si peu), un habile lisait à haute voix les *Hommes illustres de Plutarque*, ou l'*Histoire générale des voyages;* mais les mauvais conseils de notre estomac l'emportaient quelquefois sur ces bons exemples de vertus et de dures privations ; et, la nuit, les champs de carottes, de navets ou d'oignons, aussi bien que des plants d'oseille, étaient dévorés sur place, ou transportés dans les dortoirs pour y être broutés comme par des lapins.

Faute de pots ou de carafes, nous mangions toujours sans boire : avant ou après le repas, on faisait la queue à la pompe ; quand il gelait, les plus pressés cassaient la glace au bout du conduit de plomb, sous lequel, bouches béantes, nous penchions nos jeunes têtes échevelées.

Néanmoins cet asile, où nous étions si malheureux, est bien cher à notre souvenir ; il a vu commencer des amitiés qui sont inaltérables, n'est-ce pas, mon bon Antier?

Le vent de l'adversité, comme celui des orages, transporte et sème en grondant quelques bonnes semences. Un grain de musique vint frapper au front de l'un de ces petits, puis un autre grain lui tomba sur le cœur; était-ce heur ou malheur pour sa vie? Il ne le sait pas encore..... De plus dignes que lui furent plus sûrement partagés; ils sont devenus honorables dans les emplois civils et militaires, dans la magistrature, dans les sciences, les lettres, les arts et le commerce.

Le père Guette, tambour des vétérans, était un homme prodigieux; il enseignait la clarinette, le basson, la grosse caisse, le cor, les cymbales et la trompette, il jouait du violon, de l'alto, de la basse, de tout enfin, excepté de la flûte. Une musique militaire fut donc assez promptement organisée; et un de nos camarades qui avait été enfant de chœur ayant une fort jolie voix, on nous fit entendre l'hymne composée pour nous par notre directeur chéri, et mise en musique par le célèbre Gossec.

Tout-à-coup à l'audition de ce chef-d'œuvre d'expression touchante et de simplicité, le grain de musique pousse un premier germe chez le prédestiné, et il demande à s'instruire. « Impossible, dit le père Guette; le temps et les instruments me manquent; prends pourtant cette petite flûte, prends cette *Méthode de Devienne*, va et souffle. » L'enfant lut et souffla, le jour pendant les récréations, et la nuit pendant le sommeil un peu dur de ses camarades; bientôt son pipeau domina tous les autres dans les marches et au *Temple de la Raison* (à l'église).

Cependant le nouvel adepte se mit à composer: il notait les chants d'après les sons de sa flûte, et il écrivait les accompagnements d'après ses remarques sur Devienne et Gossec; mais cela ne sonnait pas toujours aussi bien que dans les modèles. Pourquoi? à qui le demander? Il fouilla la belle bibliothèque échappée par miracle au vandalisme, et puisa dans les livres de l'école de Rameau des principes qu'il dut abandonner ensuite pour ceux des écoles d'Allemagne et d'Italie.

Sur ces entrefaites, Ginguené, littérateur fort distingué et bon musicien, vint à Liancourt, pour inspecter l'école; on exécuta devant lui je ne sais quelle ébauche de composition musicale à plusieurs parties, et il conseilla d'adresser l'apprenti compositeur à Gossec, pour le consulter sur l'avenir. Joie et bonheur, Guillaume-Louis ira à Paris!

Deux jours après, l'élève de Liancourt, l'âme bondissante, se mit en route à quatre heures du matin, ayant environ cinq francs dans sa poche, pour faire à pied et d'une seule traite les quatorze lieues du trajet. A moitié chemin, vers Champlâtreux, un pauvre, assis près de la haie, s'écrie: « La charité, s'il vous plaît, mon bon jeune citoyen, je prierai pour vous! — Tenez, brave homme, voilà cinq sous, priez Dieu que je sois reçu au Conservatoire de musique, et je vous donnerai trois francs en repassant après demain. »

Le pauvre eut ses trois francs, car l'enfant avait été accueilli comme un fils par Gossec; plus tard, Guillaume-Louis fut encore conseillé par Méhul et encouragé par le savant et trop modeste Perne, qui devint son ami. Le ciel et un travail assidu ont fait le reste.

Bénissons l'Être suprême,
Il veille à notre destin;
Il nous protége, il nous aime,
Il est le Dieu de l'orphelin.

1er septembre 1834.

II. *Souvenirs puérils de mes deux années de campagne à l'armée du Nord, de* 1793 *à* 1795, *avant d'être envoyé à l'école nationale de Liancourt; post-face de l'élève de Liancourt, en* 1795, *écrite en un jour de vacances de septembre* 1836, *pour mes deux fils jumeaux.*

Ceci est une autre histoire, ou plutôt ce sont les futiles épisodes de mes premières années, perdues en d'inutiles épreuves, alors

que, de 11 à 12 ans, j'étais à l'armée du Nord, fort ignorant et suivant à pied ou à cheval mon père, chef de bataillon, d'abord dans la *légion batave*, organisée à Amiens, puis dans le 5e *bataillon des tirailleurs*, et enfin dans le 10e *bataillon bis des sapeurs* où j'étais *bien innocent caporal*, quand par bonheur on m'envoya à l'école nationale de Liancourt, sac sur le dos et haches cousues en sautoir sur les manches de mon habit.

Mon état de service, daté d'Amiens, le 16 germinal, IIIe année républicaine (5 avril 1795, *vieux style*, disait-on alors), affirme que je suis *natif de Paris*, *paroisse Saint-Paul*, *département* idem; il assure que j'avais 4 pieds 5 pouces, avec nez, front et bouche comme tout le monde, mais il ne dit rien des yeux, qu'on ne voyait pas apparemment; il atteste en outre, *pour me servir et valoir en cas de besoin*, que j'étais fort attaché à la *constitution de l'an II*, si bien oubliée de vous et de moi.

Ainsi, mes chers fils, la valeur de votre grand-père me jeta un peu tôt dans la carrière des braves, où, selon l'instinct de mon âge, il m'est arrivé de me distinguer en exposant ma vie dans les vergers des ennemis de la république.

A Dunkerque, pour me façonner à n'être pas douillet, le commandant, mon père, qui logeait en ville, m'envoyait coucher au camp sur une botte de paille éparpillée dans un coin de sa tente: un sac à farine me servait de draps comme aux autres soldats; j'y entrais debout, je me le montais jusqu'au col et, décrivant avec ma tête un arc de 45 degrés, je me jetais à la volée sur ce coucher où je dormais d'un bon et insoucieux sommeil d'enfant, si différent, cher Alexis, du sommeil tourmenté des artistes. Près de la tente, à l'instar des grandes cuisines du camp, et comme cela se fait peut-être encore, mon brave artilleur (1), j'avais creusé un trou profond; à peu de distance de mes pieds

(1) M. Louis Bocquillon-Wilhem, alors, lieutenant d'artillerie.

était le foyer d'une cheminée de ma façon et dont le conduit débouchait à rase terre, à peu de distance d'un autre trou pour servir de fourneau. Là, certains jours, dans mes loisirs du camp, je laissais mijoter dans sa graisse et à la fumée la petite portion de mon dîner, tandis que je nettoyais mon fourniment en chantant la *Carmagnole*, la *Marseillaise* ou le *Réveil du peuple* (1).

Il paraît que j'avais là mes entrées au théâtre, car j'y allais souvent voir *Paul et Virginie* ou *Lodoïska*, opéras nouveaux, dont je répétais avec succès tous les airs au corps-de-garde. Lodoïska dans sa tour me touchait beaucoup, mais j'étais fou de Virginie, et je me serais jeté à la nage pour elle, sans trop m'inquiéter de sauver Paul.

A Ypres ou à Furnes, passant en tirailleur à rase-mur, cinq ou six balles m'auraient cloué là, si j'avais été plus grand. A Lutphen, en Hollande, après une marche forcée, endormi et bien bordé dans une ornière, j'allais être réveillé en sursaut par la première roue d'un fourgon, lorsque le conducteur me sauva la vie en me jetant au loin à la volée.

Étant à Amiens, au commencement de ma première campagne, mon père fut injustement jeté en prison, à Arras. J'allai demander au représentant du peuple, Duquesnoy, la permission de voir mon père; l'excellent législateur me répondit brièvement : « Si tu entres tu ne sortiras pas; » alors j'entrai. Toutefois, les geôliers, plus humains que le représentant, me laissaient sortir de temps à autre pour rendre quelques services à mon père et à ses malheureux compagnons d'infortune.

Or, un jour, je manquai de délivrer tout le monde en occasionnant un *sauve qui peut* général; voici comment : j'étais gai et amusant (comme on change!), de sorte que les gardiens me laissaient volontiers aller avec eux dans les cachots où des hommes

(1) Les souvenirs de Wilhem l'ont trompé ici, en ce qui concerne le *Réveil du peuple*, qui est d'une époque postérieure à celle dont il s'agit. Ce chant, dont la musique est de Gaveaux, n'a paru qu'après le 9 thermidor.

se trouvaient entassés ; cela sentait si mauvais, qu'un jour, je résolus de parfumer l'air au moment où, pour récurer cette étable et y jeter de la litière fraîche, on transférait momentanément les prisonniers ailleurs. Muni d'une pelle toute rouge, je courus au cachot pour y brûler de la résine en poudre. J'étais si pressé d'accomplir cette bonne œuvre sans qu'on me vît, que presque asphyxié par une bouffée d'encens, je lâchai la pelle qui enflamma aussitôt la paille ; au feu ! au feu ! crie-t-on partout, et quelques hommes s'évadèrent, je crois.

Peu de temps après, le commandant fut rendu à son bataillon (1), et moi aux quatre ou cinq *bataves* dont j'étais le caporal et qui m'obéissaient de confiance, par bon naturel, et aussi dans la crainte de votre grand-père qui était fort sévère sur la discipline.

(1) La lettre du représentant du peuple Duquesnoy est trop curieuse pour n'être pas reproduite textuellement. Je la copie sur l'autographe qui est entre les mains de M. Alexis Wilbem :

« *Boyefles*, le 23 *nivôse*, an deux de la République française, une et indivisible. Duquesnoy à Bocquillon. — Citoyen ! autant je suis sévère, autant je suis juste : je viens de recevoir des preuves de ton innocence, et je m'empresse de te faire justice en te rendant à tes fonctions. Tu trouveras ici un arrêté qui te rend la liberté que je t'envoie par un exprès. Salut et fraternité.

« Duquesnoy. »

PHYSIOLOGIE ET PHYSIOGNOMONIE

DE

LA VOIX HUMAINE

SELON LA DOCTRINE DES ANCIENS.

> Le ton et mouvement de la voix a quelque expression et signification de mon sens ; c'est à moy à le conduire pour me représenter : il y a voix pour instruire, voix pour flatter ou pour tanser.
>
> MONTAIGNE, *Essais*, liv. III, ch. 13.

PHYSIOLOGIE ET PHYSIOGNOMONIE

DE

LA VOIX HUMAINE

SELON LA DOCTRINE DES ANCIENS.

Il est une infinité de matières sur lesquelles les auteurs anciens ne nous ont laissé que des documents fort inexacts ou fort imparfaits, sinon entièrement erronés; cependant ces monuments sont curieux à étudier sous divers points de vue, car les vérités que nous connaissons, ou que nous croyons connaître, ont plus d'une fois acquis un nouvel éclat de l'examen attentif des anciennes observations, et l'étude philosophique des livres, où l'erreur est mêlée à la vérité, a bien souvent inspiré les idées les plus fécondes: c'est dans ce but que nous rassemblons ici quelques-unes des opinions de l'an-

tiquité sur la nature de la voix et sa physiognomonie.

On sait quelle importance les philosophes grecs, et particulièrement Pythagore, Socrate, Platon, Aristote, attachaient à cette dernière science, conjecturale sans doute, mais qui, en bien des cas, trompe difficilement un observateur exercé. Il faut aussi remarquer que chez les anciens elle reposait sur des bases plus solides que chez les modernes: on ne connaissait point alors cette hypocrisie perfectionnée, assez triste fruit de la *civilisation* moderne et devenue si commune dans nos temps, que beaucoup de gens professaient quelque estime pour un éminent personnage dont on avait dit avec raison que la partie postérieure de son corps pouvait recevoir un coup de pied sans que son visage en témoignât rien. Ces individualités n'existaient point chez les anciens, en sorte qu'ils étaient plus à même que nous de juger du moral par le physique, de la rectitude de l'esprit par la régularité des formes, des mouvements de l'âme par la convenance et la grâce de la démarche. L'intérêt attaché par eux à ce genre d'observations a fait que beaucoup de leurs opinions sur cette matière nous sont parvenues. Le Napolitain Jean-Baptiste Porta, ou Della Porta, les a soigneusement recueillies et avec assez d'ordre pour que son livre ait servi de modèle à beaucoup d'autres et soit encore cité aujourd'hui.

Ce n'était pas seulement les sensations perçues

par l'organe vocal qui guidaient le jugement des anciens ; ils croyaient que l'oreille fournit aussi des moyens d'observations qui ne doivent pas être négligés. Sous ce rapport, ils pensaient, en premier lieu, que l'on peut tirer des indices sur les mœurs et les habitudes des hommes, de la ressemblance de leurs voix avec celle de certains animaux : telle était l'opinion d'Adamantius et de Polémon, qui l'un et l'autre ont traité spécialement de ce sujet. En effet, disent-ils, la voix, ou, pour parler plus exactement, l'émission de la voix humaine peut offrir des rapports assez immédiats avec le grognement du cochon, le braire de l'âne, le hennissement du cheval, le bêlement des brebis et des chèvres etc. ; de même que la forme du visage de l'homme offre souvent des rapports frappants avec celle de la tête de ces animaux. Telle était aussi l'opinion d'Albert-le-Grand ; et, longtemps avant lui, Diogène s'était étonné avec raison que pour acheter un esclave et juger d'un homme l'on se bornât à en examiner l'apparence, tandis que l'on n'achetait pas une marmite sans avoir examiné quel son elle rendait.

Résumons d'abord les opinions des anciens sur la nature de la voix humaine.

Hippocrate se borne à considérer la voix comme un résultat du souffle, c'est-à-dire de l'air aspiré, puis repoussé par le poumon ; il établit ensuite la distinction ordinaire des voix en aiguës, graves et moyennes.

Chez les anciens, on comparait la voix aiguë à un instrument affûté en pointe comme un poignard qui ne frappe qu'un fort petit espace, mais pénètre profondément, et la voix grave à un instrument contondant dont l'action moins pénétrante affecte une plus vaste surface; ils attribuaient cette variété de résultats à la rapidité et à la lenteur du mouvement de l'air. On pensait communément que la gravité de la voix venait de la quantité d'air mise en action, et l'on supposait que cet air, en raison même de son abondance, ne pouvait être émis qu'avec lenteur; cette opinion était celle d'Aristote.

Galien prétend que la gravité de la voix se règle sur la largeur du gosier, résultant elle-même de la chaleur interne du corps humain. Le propre de la chaleur, dit-il, est de détendre, et lorsque le tube vocal qui communique au poumon se détend, il produit un son plus grave. Toutefois Galien ajoute que cette circonstance n'est qu'accidentelle, et que la grosseur de la voix provient surtout de l'ampleur de la trachée-artère. C'est aussi l'opinion d'Aphrodisée, qui dit, de plus, que la chaleur seule produit et augmente la respiration. Vitruve, d'un autre côté, fait observer que les hommes qui habitent les extrémités septentrionales du monde ont les voix plus graves, ce qui naît, ajoute-t-il, de l'humidité surabondante de ces contrées.

Les voix aiguës proviennent du peu de largeur de la trachée-artère. Aristote suppose que l'aiguïté

de la voix naît de la faiblesse du souffle : voilà pourquoi, dit-il, les enfants qui n'ont pas atteint l'âge de puberté, les femmes, les vieillards décrépits et les eunuques ont des voix aiguës. Il croit que ces sortes de voix, ne pouvant mettre en mouvement qu'une très-petite quantité d'air, et cet air se produisant immédiatement au dehors, le résultat ne peut être qu'un son maigre et inconsistant. Voilà pourquoi, dit-il encore, la voix de l'homme, lorsqu'il s'affaiblit, devient plus aiguë, et telle est la raison qui dans les temps reculés faisait comparer les vieillards aux cigales.

Nous avons vu il y a un instant Vitruve donner aux habitants des extrémités septentrionales les voix les plus graves ; il était naturel qu'il attribuât les plus aiguës aux habitants de la région opposée. Il prétend que cette différence naît de l'opposition du sec à l'humide, et pour le démontrer il propose une expérience assez singulière. Prenez dit-il, deux vases de poids semblables et cuits également, de telle manière qu'ils rendent le même son au sortir de la fournaise ; jetez alors un de ces vases dans l'eau, puis, retirez au bout d'un instant ; frappez de nouveau les deux vases, vous trouverez qu'ils diffèrent entre eux de son et de poids, et celui qui aura été imbibé d'eau donnera le son le plus grave.

Voici comment les anciens médecins expliquaient la mue de la voix qui, comme on le sait, survient communément chez les enfants à l'âge de quatorze ans. Lorsqu'ils touchent au moment de la

puberté, disent ces vieux auteurs, il s'opère un changement dans toute la machine; le poumon acquiert plus d'ampleur et la trachée-artère se dilate; or, dans cette dilatation, l'accroissement plus ou moins considérable n'a pas lieu également, en sorte que la structure intérieure du conduit vocal étant pleine d'aspérités, le son qui en sort est lui-même rauque et inégal. La structure de la trachée-artère des boucs et des oiseaux à voix rauques, tels que la grue, est constamment inégale dans sa partie interne, et tel est aussi son état chez les enfants lorsque leur organe acquiert le développement qui caractérise la voix masculine. C'est pour cela que les Grecs exprimaient l'idée de *muer* (en parlant de la voix) par le mot τραγίζειν auquel répondrait exactement notre verbe *boucquiner*, pris, non dans le sens figuré qu'on lui donne d'ordinaire, mais dans le sens propre, indiquant en ce cas la similitude entre une voix en mue et le bêlement du bouc ou de la chèvre.

Tel est le précis des opinions de l'antiquité sur la physiologie de la voix humaine.

Commençons ce qui regarde sa physiognomonie par une observation préalable: c'est que la division des voix en grave, aiguë et moyenne doit ici s'appliquer à chaque sexe; ainsi nous entendons par voix graves les voix de basse et de contralto, par voix aiguës celles de ténor et de soprano, par voix moyennes celles de baryton et mezzo-soprano. Il est du reste aisé d'apercevoir que dans l'exposé

qui va suivre on a fort peu tenu compte des voix féminines; toutes les observations ont été faites sur des voix d'homme.

La gravité de la voix est en général un indice de courage et de force; aussi est-elle l'apanage des mâles dans toute la nature et les hommes sont-ils désignés chez les Grecs par l'épithète βαρύφωνοι. Aristote, cependant, s'est imaginé que la voix du taureau était plus aiguë que celle de la vache, ajoutant que la voix du premier ne nous semblait grave que par la comparaison que nous en faisions avec celles d'autres animaux. Parmi ceux-ci on a observé que les plus courageux ont une voix grave et éclatante. Aristote, Adamantius et Polémon prétendent que les hommes les plus braves ont d'ordinaire la voix forte, décidée et soutenue, s'unissant à une grande chaleur de tempérament. Tel était, au dire d'Homère, le vaillant Diomède, renommé par son impatiente audace, sa bravoure impétueuse, son intrépide ardeur.

Une voix grave avec émission ferme, égale et posée annonce, suivant Aristote, une âme noble et magnanime.

Les voix graves et fortes, mais inégales, appartiennent, selon divers anciens, aux gens querelleurs, ne sachant jamais céder et injuriant leurs adversaires, peu vindicatifs d'ailleurs. On rapproche ces sortes de voix de celle de l'âne *qui si bien chante*, comme disent les *Racines grecques*, et qui, dans une des circonstances les plus critiques où se soient

jamais trouvés les anciens habitants de l'Olympe, joua un rôle de haute importance. On se souvient en effet que, lors de l'escalade du ciel par les géants, Jupiter appela tous les Dieux au combat : ils commençaient à plier au moment où survint Bacchus accompagné de son cortége ordinaire, c'est-à-dire des silènes et des satyres montés sur des ânes. A peine ce renfort se fut-il approché que la crainte s'empara des montures qui poussèrent de tels cris que les géants épouvantés prirent la fuite ; ainsi les Dieux furent sauvés par des ânes, et à cette occasion deux d'entre ceux-ci furent admis à figurer parmi les constellations. Telle était la récompense des grandes actions en ces temps ; on y a suppléé depuis par les titres de noblesse, les décorations, les cordons, les jarretières, les crachats etc.

Des écrivains plus amis de l'exactitude soutiennent que ce n'est point à la voix de l'âne que doit être rapportée celle des querelleurs, mais à celle de l'onocrotale ou butor, oiseau stupide et criard, dont la langue française applique le nom aux gens grossiers, dépourvus de toute éducation et de toute culture, et souvent joignant à cela une vanité ridicule et une insolente prétention.

Une voix grave et forte, mais obtuse, annonce des rapports de caractère avec le lion, selon les uns, avec le chien selon d'autres.

La douceur des voix graves dénote, au sens d'Aristote, d'Adamantius et de Polémon, des mœurs honnêtes et tranquilles ; si les sons se produisent

lentement, ce genre de voix se rapproche de celle des brebis, dont chacun connaît la mansuétude. Selon le premier des auteurs qui viennent d'être cités, ces mêmes voix, douées d'une forte sonorité, annoncent l'éloquence naturelle et les dispositions belliqueuses.

La voix grave se portant vers l'aigu appartient aux gens chagrins et emportés ; elle annonce quelque rapport avec le caractère du bœuf. Albert-le-Grand ajoute que ces mêmes hommes sont très-impressionnables et naturellement mélancoliques; Ptolémée remarque à ce propos que les mugissements tendent vers le grave, et les hurlements vers l'aigu.

Les voix *profondes*, c'est-à-dire d'une gravité très-prononcée, mais en même temps flexibles, indiquent des rapports avec la nature du lion.

Si des voix graves nous passons aux voix aiguës, nous trouvons dans Aristote qu'elles sont en général l'indice d'un naturel faible et timide : telle est la voix des cerfs et des lièvres. Les voix aiguës douces dénotent plus particulièrement encore la timidité ; les aiguës fortes marquent un caractère violent et emporté.

Cette même voix, émise avec éclat, se rapporte à celle des oiseaux et marque la folie, la vanité, les pensées extravagantes et le penchant aux plaisirs sensuels ; lorsqu'elle est molle et saccadée, elle appartient aux hommes efféminés ; les voix aiguës et criardes se rapprochent de la nature de la chèvre, et caractérisent, selon les uns, la stupidité, selon

d'autres la disposition à l'épilepsie. Les voix bêlantes qui, par leur dureté et leur volume, rappellent le cri traîné des brebis, annoncent en général un caractère faible et inepte; car, au dire de l'antiquité, le mouton est le plus sot de tous les animaux.

Quant aux voix moyennes en éclat et en étendue, Aristote dit qu'elles dénotent l'homme sage, prévoyant, vrai et juste; si ces mêmes voix ont de l'aspérité, elles annoncent le penchant au plaisir; le même philosophe en donne pour raison que la voix des cerfs et des grenouilles devient rauque et inégale au temps du rut : d'autres ont appuyé cette opinion en observant que la mue, chez les mâles, coïncide précisément avec le passage de l'enfance à la puberté.

Les naturels envieux et soupçonneux s'annoncent par une voix douce et claire; les gens dissimulés retiennent sans cesse l'émission de leur voix; la méchanceté, l'amour du lucre, se manifestent dans les voix faibles et pleureuses; les voix grêles indiquent ordinairement un naturel bon, modeste, et paisible; Aristote, Platon, Plutarque, avaient des voix grêles; les voix nasillardes sont en général un indice défavorable.

Telles étaient les principales idées des anciens sur les différentes voix considérées seulement en elles-mêmes; mais ils ne s'en tenaient pas là et tiraient des inductions non moins importantes de l'application de la voix au langage. C'est dans ce sens que

Socrate dit à un jeune homme de belle apparence, mais fort silencieux : Parle si tu veux qu'on te voie.

Dans la bouche d'un esprit élevé le langage sera ferme, égal et posé ; dans celle d'un petit esprit, donnant de l'importance aux choses les plus futiles, il sera, tout au contraire, véhément et précipité. Le langage rapide uni à la voix grêle annonce la fatuité, la sottise, l'habitude du mensonge ; celui qui parle gravement et également est, en général, doux et ami de la paix. La modestie s'annonce souvent par la lenteur du débit ; au contraire, les dispositions à la violence, à l'injustice, à la haine, se manifestent fréquemment dans un langage mêlé de sons inégaux et en quelque sorte disloqué.

On pourrait recueillir à cet égard un grand nombre d'autres remarques, mais les esprits observateurs et réfléchis les feront facilement eux-mêmes, et pourront les ajouter à ceux de l'antiquité.

Nous croyons donc inutile d'étendre davantage cet exposé des opinions physiognomoniques des anciens en ce qui concerne la voix humaine. Le corps des observations de ce genre constituait une science autrefois fort prisée, longtemps négligée, puis renouvelée et éclairée d'une vive lumière par le célèbre Lavater, qui peut être considéré comme l'inspirateur des systèmes qui ont depuis illustré les Gall, les Spurzheim et divers autres.

PRÉCIS

SUR

LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

JEAN PIERLUIGI DE PALESTRINA.

AVIS

SUR L'EXÉCUTION DE LA MUSIQUE PALESTRINIENNE.

NOTICE SUR JOSEPH BAINI.

Laudemus viros gloriosos, et parentes nostros in generatione suâ.... in peritiâ suâ requirentes modos musicos.

Ecclésiastique, ch. 44, v. 1, 5.

AVERTISSEMENT.

Lorsque après une absence assez longue je revins en France à la fin de 1829, je rapportai d'Italie les deux volumes des *Mémoires* de Baini sur Palestrina. Ce grand compositeur n'était guère connu que de nom, malgré les efforts de Choron pour rappeler sur ses belles compositions l'attention des artistes et des amateurs, je fis alors paraître dans l'ancienne *Revue musicale*, t. VI, p. 193 et suiv., une série d'articles où était analysé le travail de Baini et où je cherchais à faire connaître les principaux traits qui caractérisent le compositeur, dont l'apparition a signalé le retour du bon goût dans l'art musical. C'est de ce travail qu'est tiré le *Précis* qu'on va lire et qui a paru dernièrement en tête d'une édition de quelques ouvrages de Palestrina dont je parlerai en son lieu.

Le petit *Avis sur l'exécution de la musique palestrinienne* a paru dans la même occasion ; il m'a été suggéré par la manière tout-à-fait contraire à la tradition dont j'ai toujours entendu chanter en France les morceaux de ce genre.

Enfin la *Notice* sur Baini, composée lorsque nous avons eu le malheur de perdre ce savant et excellent maître, se rattachait naturellement à deux opuscules consacrés au grand artiste dont Baini a écrit la vie, et sur les traces duquel il a si glorieusement marché.

I

PRÉCIS

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

PALESTRINA.

Parmi les artistes qui ont laissé un nom illustre dans les fastes de la musique, il en est qui tiennent, pour un temps, le sceptre de l'art, sans s'écarter notablement de la route tracée par leurs devanciers. Paisibles successeurs par droit de mérite (le seul connu dans les arts), ils prennent sans secousse et sans opposition une place qui leur appartient et que nul n'oserait leur disputer ouvertement. D'autres, en plus petit nombre, doivent, comme les fondateurs de dynasties, s'emparer du pouvoir par une

sorte de violence ; ils viennent renverser une partie de ce qui est debout ; ils apportent des institutions et une administration nouvelles ; ils ne sauraient être compris du premier coup. Mais, arrivés en temps convenable, on apprécie bientôt leur valeur ; alors, à leur école féconde se rattachent une foule de talents de différents ordres qui forment autour du maître la cour la plus brillante, reflétant les faces diverses du génie dont ils empruntent leurs plus lumineuses clartés.

Au milieu de ces derniers, l'une des plus belles places appartient sans contestation au grand maître dont je vais esquisser la vie.

Palestrina, nom moderne de l'antique Préneste, petite ville des États de l'Église, sert habituellement à désigner l'homme de génie dont le véritable nom était Giovanni Pierluigi, et qui était né à Palestrina, comme on le reconnaît par le titre des ouvrages qu'il a lui-même publiés où il se qualifie toujours de *Prænestinus*. Il est impossible de préciser la date de sa naissance, les archives de Palestrine ayant été brûlées lors de l'envahissement de la campagne de Rome par le duc de Bourbon, sous le pontificat de Paul IV, et les auteurs n'étant point d'accord sur l'âge qu'il avait au moment de sa mort ; c'est donc par conjecture et au moyen de divers rapprochements que l'on arrive à établir qu'il dut voir le jour dans l'été ou l'automne de 1524, date que l'inscription d'un portrait presque contemporain, conservé dans les archives de la

chapelle pontificale, autoriserait à reculer jusqu'en 1504. On s'accorde à reconnaître que les parents de Pierluigi étaient d'une condition inférieure, et l'on suppose, d'après certaines indications, qu'ils venaient de la campagne vendre, à Rome, des fruits et des légumes. Il est probable que le jeune Giovanni annonçant d'heureuses dispositions, ses parents l'attachèrent à quelque église en qualité d'enfant de chœur; c'était un moyen de pourvoir à son entretien et en même temps à son instruction; les connaissances musicales qu'il aurait ainsi acquises pourraient assurer son avenir, car dès cette époque il y avait en Italie plusieurs musiciens, attachés à des cours souveraines, qui recevaient de magnifiques émoluments.

On ignore le nom du maître qui donna les premiers principes à Pierluigi; les chanteurs et compositeurs illustres de cette époque sont Français, Brabançons ou Espagnols; on ne trouve parmi eux presque aucun nom italien, ce qui fait croire que les écoles musicales fondées par Sixte IV et Jules II ou étaient restées en projet ou n'avaient point réussi. Quoi qu'il en soit, Claude Goudimel, qui fut depuis l'une des plus intéressantes victimes des massacres de la Saint-Barthélemy, établit de son chef, à Rome, une *illustre et excellente école* (1), d'où sortirent une foule d'élèves qui firent le plus grand

(1) Lettre d'Antimo Liberati à Ottavio Persapeggi, p. 19.

honneur au maître qui les avait instruits. De ce nombre et au premier rang fut assurément Pierluigi, qui travailla sous sa direction pendant plusieurs années et probablement jusqu'à son entrée à la basilique de Saint-Pierre du Vatican. Il y fut admis en septembre 1551, en qualité de *Maître de chapelle*, et il est le premier qui porte ce titre sur les registres conservés dans les archives ; avant lui l'on appelait le maître de chapelle : *maître des enfants, maître du chœur, maître de musique*, ou simplement *maître*.

En 1554, il publia son premier livre de *Messes*, qui en contient quatre à quatre parties et une à cinq ; cet ouvrage annonce la connaissance la plus profonde des ressources de l'art tel qu'on le considérait en ce temps, et l'étude qu'avait dû faire l'auteur des compositeurs venus avant lui ; tout y est artifice et combinaison ; ainsi, dans la première messe, qui est la plus solennelle, l'une des parties, ordinairement le soprano, chante continuellement le plain-chant de l'antienne *Ecce sacerdos magnus*, tandis que les autres parties traitent les paroles de la messe avec des contre-points sans cesse variés. Dans la dernière, dont les mélodies sont travaillées sur le chant de l'hymne *Ad cœnam agni providi*, on trouve sans cesse dans le soprano un canon à la quinte inférieure. Quant au sens même des paroles de la liturgie, l'auteur n'y songe pas le moins du monde ; il ne paraît aucunement vouloir sortir de la route tracée par ses prédécesseurs, et borne ses

prétentions à obtenir parmi eux l'une des premières places.

Il paraît que ce premier ouvrage obtint un grand succès, car Pierluigi eut la permission de le dédier au pape Jules III, qui voulut récompenser l'auteur en l'admettant parmi les chapelains-chantres de la chapelle pontificale, malgré le *motu-proprio* publié récemment par lui-même, et dans lequel il désapprouvait l'admission, en qualité de chapelains-chantres, de plusieurs individus reçus, non à raison de leur mérite, mais par la protection de quelques cardinaux ou autres grands personnages; ce *motu-proprio* défendait, sous des peines très-graves, d'admettre dorénavant aucun sujet contre la teneur des règlements qui exigeaient impérieusement le concours et un scrutin secret des membres de la chapelle. Toutefois le pape crut pouvoir y déroger à l'égard du compositeur qui, se plaçant dès l'abord au rang des musiciens les plus célèbres de son temps, annonçait une si brillante carrière; en conséquence il donna ordre de le recevoir, ce que durent faire les chapelains, après avoir inutilement réclamé le maintien des statuts et l'exécution de l'ancien *motu-proprio*.

Pierluigi quitta Saint-Pierre du Vatican pour cette place qu'il ne conserva que deux mois. Jules III étant mort peu de temps après, ainsi que son successeur Marcel II, qui n'occupa que vingt-trois jours le trône pontifical, Jean-Pierre Caraffa, de l'ordre des Théatins, lui succéda sous le nom

de Pie IV et résolut d'opérer une réforme dans le clergé et la cour de Rome. Il en fut de ce projet comme de presque tous ceux de même genre; on porte remède à quelques insignifiants abus, les plus révoltants et les plus nuisibles se consolident et s'enracinent plus que jamais. Le plus grand musicien de l'époque devait être la première victime de la prétendue réforme. Il vint aux oreilles du pape que, parmi les chantres de la chapelle apostolique, il s'en trouvait qui étaient mariés, chose contraire aux règlements de l'institution; un *motu-proprio*, conçu dans les termes les plus durs, déclarant que la présence des trois chantres qui se trouvaient dans ce cas était un grand sujet de blâme et de scandale (*vilipendium et scandalum plurimum*), ordonna leur expulsion immédiate. Le pauvre Pierluigi, qui, peu de temps auparavant, avait épousé une jeune fille nommée Lucrèce, et qui croyait sa position et l'existence de sa famille assurées, ne put résister à un pareil coup; il tomba malade. Heureusement on obtint pour lui une pension mensuelle de six écus, et quand sa santé se rétablit, la place de maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran étant devenue vacante, il y fut reçu en octobre 1555; six ans plus tard, en mars 1561, il quitta cette basilique pour celle de Sainte-Marie-Majeure, où les avantages étaient plus considérables, y resta dix années, et n'abandonna son emploi que pour reprendre celui qu'il avait jadis occupé à Saint-Pierre du Vatican,

et qui, en 1571, était devenu vacant par la mort de Jean Animuccia.

Pendant l'exercice de ses fonctions à la chapelle pontificale, Pierluigi avait publié un livre de *madrigaux à 4 voix* qui avait étonné tout le monde par les grâces, la clarté et l'élégance du style, et surtout par l'union intime des paroles et de la musique, et par l'expression plus marquée et plus heureusement rendue qu'elle ne l'avait été jusqu'alors. Une des pièces de ce livre peut servir à montrer à quel point ce grand compositeur poussait la candeur et la modestie; on y lit les éloges les plus emphatiques de son confrère François Roussel, homme de talent d'ailleurs, mais auquel il eût été bien difficile de mériter des louanges de telle nature. Pendant son séjour à Saint-Jean-de-Latran, Pierluigui composa un très-grand nombre d'ouvrages; c'est notamment pour cette basilique qu'il écrivit ces admirables *Improperia*, si pleins de la plus majestueuse simplicité, qui se chantent à Rome pendant la Semaine sainte. L'époque de son séjour à Sainte-Marie-Majeure est la plus glorieuse de sa vie, car ce fut alors que son génie valut à la musique d'être conservée dans les églises catholiques, d'où il était fortement question de l'exclure en raison des aberrations auxquelles s'abandonnaient en ce temps la plupart des compositeurs.

On a longtemps controversé sur la question de savoir quels étaient positivement les motifs qui avaient déterminé l'autorité ecclésiastique à s'oc-

couper de cette matière; les actes du concile de Trente ne laissaient pourtant aucun doute à cet égard. « Pour que la maison de Dieu puisse être regardée comme un lieu de prière, est-il dit dans le décret *sur ce que l'on doit observer et éviter dans la célébration de la messe*, les évêques de l'endroit doivent en bannir toute musique, soit vocale, soit instrumentale, qui offrirait quelque chose de lascif ou d'impur. » Or, l'on sait que le quinzième siècle, qui vit renaître le bon goût dans la littérature et dans les arts du dessin, n'avait point eu le même bonheur à l'égard de la musique; et en examinant certaines productions de cette époque, l'on croirait volontiers que les compositeurs de musique d'église avaient perdu la raison. Ils paraissent ne se proposer d'autre but que de surcharger leurs productions des intrigues les plus recherchées, des combinaisons les plus disparates, de la réunion des plus insurmontables difficultés. De là les *modes*, les *temps*, les *prolations*, les *hémiolies*, les *proportions*, les *augmentations*, les *divisions*, les *altérations*, les *perfections*, les *imperfections*, les *énigmes*, les *nœuds*, les *canons*, etc. Toutes ces complications allaient s'enchevêtrant les unes dans les autres, et la composition qui offrait à un degré suffisant l'assemblage de ces inconcevables extravagances était réputée *vraiment belle*, et son heureux auteur voyait partout l'épithète de *divin* accolée à son illustre nom. Quant aux paroles, au sens de la lettre sacrée, on en avait peu de souci; on possédait une

manière plus commode d'exprimer le sens du texte: s'agissait-il de ténèbres, d'obscurité, on teignait les notes en noir: parlait-on de soleil, de lumière, de pourpre, on employait la couleur rouge; était-il question de vignes, de champs, de prairies, c'était du vert que l'on faisait usage.

Pendant un temps les folles idées des compositeurs n'avaient porté atteinte qu'à la musique même, les paroles de la liturgie avaient été respectées; mais bientôt on n'en tint plus aucun compte. Tantôt l'on écrivit la musique destinée à l'église indépendamment des paroles, que les chanteurs adaptaient tant bien que mal au-dessous; tantôt l'on fit des contre-points sur des pièces ou fragments tirés du chant grégorien qui se chantait en même temps que les paroles de l'ordinaire de la messe: telle est la première messe publiée par Palestrina, dont j'ai parlé il y a quelques instants; mais l'une des pièces les plus singulières en ce genre est une composition qui fut alors regardée comme un prodige: elle est entièrement traitée sur les mélodies grégoriennes: une des parties chante l'*Ave regina cœlorum*, l'autre le *Regina cœli*, la troisième l'*Alma redemptoris mater*, et la dernière l'*Inviolata*. Cette idée bizarre du célèbre Josquin Deprez fit fortune, et nombre de compositeurs du temps l'imitèrent. Mais on alla plus loin, et là commença un grand et intolérable scandale: on prit pour thèmes des chansons profanes françaises ou italiennes, en sorte que l'on chantait, en même temps que le *Kyrie*, le

Gloria, le *Credo*, le *Sanctus* ou l'*Agnus*, des paroles telles que : *Baise-moi, ma mie, Adieu mes Amours, Che fà oggi il mio sole? L'ami Baudichon madame, L'ardent désir, O Venere bella, Mon mari m'a diffamée, La belle se sied auprès de la tour*, etc. Il était certainement de la dernière inconvenance d'accoler de semblables paroles aux prières de l'église, et pourtant l'usage en était si bien établi, que, depuis la fin du quatorzième siècle jusqu'au milieu du seizième, on ne chanta presque autre chose à la chapelle des papes comme partout ailleurs; les maîtres les plus estimables et les plus savants n'hésitaient pas à recommander cette pratique. Son moindre inconvénient était d'amener, ainsi que le mélange des pièces tirées du chant grégorien, une telle confusion dans l'ensemble en raison de la multiplicité des paroles, qu'il était impossible d'en rien distinguer. C'est à un tel état de choses que l'autorité spirituelle voulut remédier, et la première idée fut de n'admettre que le plain-chant dans les offices catholiques.

Cependant les sessions du concile de Trente ayant été closes, des commissaires furent nommés pour faire exécuter les décisions de cette assemblée. Les deux cardinaux chargés de ce qui concernait la musique eurent le bon esprit de s'adjoindre une commission de huit membres pris dans le collége des chapelains-chantres du pape. Dès la première réunion l'on tomba d'accord sur les points suivants : 1° on ne chanterait plus à l'avenir les messes

ou motets dans lesquels des paroles différentes étaient amalgamées; 2° les messes composées sur des thèmes de chansons profanes seraient bannies à tout jamais; 3° les paroles seraient toujours tirées des offices de l'église. Un quatrième point fut discuté, savoir: s'il était possible que, dans un chant figuré écrit à plusieurs parties, qui, dans les chœurs, n'étaient jamais moins de quatre, les paroles fussent constamment et distinctement entendues; les deux cardinaux-commissaires désiraient qu'il en fût ainsi; les musiciens répondaient que cela n'était pas toujours possible en raison de la nécessité des fugues et imitations, qui formaient le principal caractère de la musique, et dont on ne pouvait la dépouiller sans la dénaturer complétement; les cardinaux répliquaient en citant des morceaux de Costanzo Festa et de Pierluigi, dans lesquels les paroles s'entendaient très-distinctement; mais les chanteurs faisaient observer que ce n'était là que des pièces de peu d'étendue, et que dans des morceaux de longue haleine, cette extrême clarté dans la disposition des paroles n'était pas continuellement praticable. Enfin il fut décidé que Pierluigi composerait une messe d'après les intentions manifestées par les commissaires du concile; que, si elle les remplissait, la musique continuerait comme par le passé à être admise dans les offices de l'église; si au contraire elle s'en écartait, on prendrait les résolutions convenables.

Ce fut alors que le compositeur, plein d'enthou-

siasme et inspiré par l'espoir de sauver la musique du coup terrible qui la menaçait, écrivit trois messes à six voix qui furent exécutées chez l'un des cardinaux-commissaires. On loua les deux premières, mais on jugea la troisième l'un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain; exécutants et auditeurs furent frappés d'une égale admiration ; il fut unanimement décidé que la musique serait, comme par le passé, admise dans les églises, mais qu'on ne chanterait plus à l'avenir que des compositions dignes du lieu saint dont les trois nouvelles messes de Pierluigi, et notamment la dernière, offraient un excellent modèle. Cette messe, connue depuis sous le nom de *messe du pape Marcel* (1), valut à son auteur l'emploi de *compositeur de la chapelle apostolique*, avec le misérable traitement mensuel de 8 écus romains (16 fr. 20 cent., de notre monnaie) ; mais sa pension lui fut en même temps conservée. Il avait donné à sa messe la dénomination *du pape Marcel* par respect pour la mémoire de ce pontife, auquel il s'était proposé de dédier un livre de motets, projet que la mort presque immédiate de Marcel l'avait empêché d'exécuter.

Rentré au Vatican en 1771, Pierluigi ne quitta plus cette place jusqu'à sa mort ; il en remplissait en même temps plusieurs autres; il devint ainsi maître de musique de l'oratoire fondé par saint

(1) C'est la première du recueil de cinq messes publié à Paris en 1843, dont on parlera bientôt.

Philippe Néri, pour lequel il composa des motets, des psaumes, des cantiques spirituels; il prit aussi la direction d'une école de musique fondée à Rome par Jean-Marie Nanini, et forma quelques élèves particuliers; il publia divers livres de messes et de motets qu'il dédia au cardinal Hippolyte d'Est, à son frère Alphonse II, duc de Ferrare, à Philippe II, roi d'Espagne, etc. Enfin, d'après les intentions manifestées par Grégoire XIII, il s'occupa d'une révision du *Graduel* et de l'*Antiphonaire* romains; il s'était adjoint son disciple Jean Guidetti pour l'aider dans ce travail, qu'il n'acheva point et dont le manuscrit a fini par se perdre.

Cependant Pierluigi avait éprouvé dans son intérieur des chagrins bien terribles; il avait perdu successivement trois de ses fils, qui, à en juger par quelques motets insérés parmi les siens, annonçaient les plus heureuses dispositions; leur mère les avait suivis dans la tombe en 1580, et Hygin, le seul enfant qui lui restât, paraît lui avoir donné peu de satisfaction. D'ailleurs un chagrin de tous les moments venait de l'état de détresse dans lequel ce grand homme, malgré les places qu'il occupait, paraît avoir constamment vécu; il l'expose avec de tristes détails dans sa dédicace au pape Sixte V, d'un livre de *Lamentations*, et qui en est elle-même une véritable: elle nous donne la triste preuve que le plus illustre des compositeurs de son époque manquait de tout moyen pour faire imprimer ses immortels ouvrages, devait les pa-

blier à son propre compte et se trouvait le plus souvent (c'est lui qui le déclare) *arrêté par la misère*. Cette dédicace paraît avoir touché, non pas tant le pape auquel le compositeur l'adressait, que certains personnages distingués qui voulurent lui faciliter les moyens de donner au public les nouveaux chefs-d'œuvre depuis longtemps prêts à paraître.

Il allait s'occuper de leur publication lorsqu'il fut attaqué d'une maladie inflammatoire; s'étant mis au lit à la fin de janvier 1594, il reçut les derniers sacrements des mains de saint Philippe Néri, son confesseur et son ami, comme il l'était des principaux artistes du temps. Pierluigi, sentant sa fin prochaine, appela son fils Hygin, et lui ayant donné sa bénédiction, il lui dit: « Mon fils, je te laisse un grand nombre d'ouvrages inédits; grâce au père abbé de Beaume, au cardinal Aldobrandini et au grand-duc de Toscane, je te laisse aussi de quoi les faire imprimer; fais en sorte que cela s'exécute le plus tôt possible pour la gloire du Très-Haut et pour la célébration du culte dans ses saints temples. » L'inflammation et la fièvre ayant fait de nouveaux progrès, il rendit l'âme le 2 février 1594.

Tous les compositeurs, chanteurs et instrumentistes qui se trouvaient à Rome assistèrent à ses funérailles, et il fut enterré dans la basilique du Vatican, non par un honneur particulier, mais comme demeurant sur l'arrondissement de cette paroisse.

On mit sur son tombeau l'inscription suivante :

IOANNES PETRVS-ALOYSIVS
MVSICAE PRINCEPS.

La physionomie de Palestrina répondait parfaitement au caractère essentiellement sérieux de sa musique ; elle était noble, mâle, très-prononcée, et dire qu'elle offrait des rapports avec celle de Michel-Ange, tout en étant infiniment plus belle, c'est assez indiquer qu'elle annonçait l'artiste occupé de conceptions hardies et grandioses, pénétré et dominé par les pensées les plus sublimes.

Quant aux intentions manifestées par lui à son lit de mort, elles furent fort mal remplies ; Hygin dissipa promptement les sommes destinées à l'impression des manuscrits de son père, et les vendit à des éditeurs vénitiens qui publiaient alors beaucoup de musique (1).

L'œuvre de Palestrina se compose comme il suit : 1° Treize livres de *Messes* à quatre, cinq, six et huit voix ; on en pourrait former deux autres de messes inédites conservées à Rome dans diverses archives :

(1) Il fit plus encore : ayant fait achever le travail de son père sur le *Graduel* et l'*Antiphonaire* dont il a été question plus haut, il vendit le tout comme étant de Palestrina : la fraude fut découverte ; il y eut un procès en suite duquel le contrat fut rompu par décision souveraine et Hygin condamné à la restitution des sommes reçues et à une amende.

le tout composerait un total d'environ quatre-vingts messes ; 2° dix livres de *Motets* à quatre, cinq, six, sept, huit et douze parties, dont deux sont inédits ; 3° un livre d'*Hymnes* à quatre parties ; 4° un livre d'*Offertoires* à cinq ; 5° trois livres de *Lamentations*, deux à quatre voix et un à cinq et six : il n'y en a eu qu'un seul d'imprimé ; 6° un livre de *Magnificat* à quatre parties, et un autre à cinq, six et huit, inédit jusqu'à ce jour ; 7° *Litanies* à quatre voix que l'on pourrait augmenter de quelques autres à six et huit voix ; 8° deux livres de *Madrigaux* à quatre voix et deux à cinq voix.

Tous ceux de ces ouvrages qui ont vu le jour ont été publiés à l'époque de l'auteur en parties séparées, comme il se pratiquait alors ; on n'a donné en partition qu'un fort petit nombre de pièces citées comme exemples dans divers traités. Burney a fait imprimer quelques morceaux de Palestrina, en partition, dans son *Recueil des pièces qui se chantent à Rome pendant la semaine sainte*, reproduit en France par les soins de Choron, à qui l'on doit aussi une édition de deux messes, les seules qu'il eût alors à sa disposition, et qui malheureusement ne sont pas les meilleures. Enfin l'on a lithographié à Rome un *Recueil de musique sacrée* (1), dont les premières li-

(1) *Raccolta di musica sacra in cui contengonsi i capilavori de' più celebri compositori italiani, consistente in Messe, Sequenze, Offertorj, Motietti, Salmi, Inni, Responsorj.* Opera di Pietro Alfieri, 2 vol. in-fol.

vraisons sont consacrées à Palestrina. C'est d'après ce choix qu'a été gravée, en 1843, par les soins de M^me^ Launer, l'édition de *cinq Messes*, choisies parmi les plus belles de l'auteur, et de *vingt Motets* à cinq voix, également choisis parmi ce qu'il a écrit de plus parfait. Tous ces morceaux s'exécutent encore à la chapelle Sixtine dont le répertoire a l'heureux privilége de ne pas vieillir (1).

Ces deux recueils auront du moins l'incontestable avantage de lever une partie des obstacles qui jusqu'à présent s'opposaient à la lecture et à l'étude

(1) J'ai été chargé de revoir cette édition, mais beaucoup trop tard, puisque la gravure était entièrement achevée. Peut-être aurais-je trouvé quelque amélioration à introduire dans la disposition et la distribution des matières : ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, je n'aurais pas laissé substituer l'arrangement de clefs adopté pour la messe du *pape Marcel*. L'auteur les avait ainsi disposées, soprano clef de sol, alto clef d'ut-seconde ligne, deux tenors clef d'ut-troisième, deux basses clef d'ut-quatrième ; dans l'édition d'Alfieri et dans celle de madame Launer on a substitué une clef d'ut-première à la clef de sol, ce qui est indifférent, une clef d'ut-troisième à la clef d'ut-seconde, chose utile, puisque celle-ci est maintenant peu usitée ; mais ensuite, après avoir écrit les basses en clef de fa, on a laissé les tenors en clef d'ut-troisième : évidemment il fallait aussi les abaisser en clef d'ut-quatrième. Je regrette également de n'avoir pu vérifier le texte de certaines pièces sur des éditions originales, mais celles-ci n'existent point à Paris ; j'ai tâché d'y suppléer en m'aidant de plusieurs manuscrits que j'ai soigneusement collationnés, et particulièrement des partitions que j'avais moi-même dressées pour mon instruction pendant mon séjour à Rome.

des ouvrages de Pierluigi ; elle fera plus patiemment attendre l'édition si désirable de ses *OEuvres complètes* dont on a peu d'espoir aujourd'hui de voir l'accomplissement (1). En effet, Palestrina doit conserver à jamais l'un des premiers rangs parmi les artistes qui ont poussé la musique dans de nouvelles voies. L'innovation introduite par ce grand génie fut en quelque sorte la création d'un ordre d'idées nouvelles, où ne se servant des formules scientifiques que comme d'un moyen, il laissa le goût et la sensibilité dominer, quant au choix des pensées mélodiques et à la manière d'en traiter l'harmonie.

Et, remarquez-le bien, en tirant de sa belle et noble imagination l'expression la plus élevée des sentiments religieux ou tendres, soit qu'il offre ces cantilènes d'une si admirable limpidité, qui le firent appeler par Vincent Galilée *grand imitateur de la nature*, soit qu'il puise à la source immaculée du chant grégorien, il n'entend se priver d'aucune des ressources dont ses devanciers avaient tiré en sens différent un si heureux parti ; il s'impose même quelquefois, en ce genre, des difficultés inouïes et qu'il était peut-être seul capable de vaincre (2) ; dans tous ses efforts scientifiques il est d'une pu-

(1) Voyez plus loin la *Notice* sur Joseph Baini.

(2) Voyez la messe en canon, p. 77 du recueil indiqué. Dans une autre messe à six parties, intitulée *Sacerdotes Domini*, et qui se trouve dans le huitième livre des messes, les tenors contiennent perpétuellement deux canons qui se résolvent, l'un à la

reté, d'une correction, d'une régularité, d'une élégance qui ne se démentent jamais ; il sait établir les contrastes les plus piquants entre les parties et les plus justes proportions dans l'ensemble ; ce n'est rien pour lui de se jouer pendant toute une messe d'un motif unique et des moins étendus ; il s'entend si bien à ménager et à répartir ses artifices, que la même idée mélodique se fait encore désirer chaque fois qu'elle reparaît.

Au reste, son plus beau titre de gloire sera toujours d'avoir rappelé la musique à son but primitif, en la rendant par-dessus tout gracieuse, expressive et pleine d'images ; c'est sous ce rapport qu'il peut être considéré comme chef de toute cette grande École romaine, dont l'École napolitaine fut une ramification ; si son système de composition a été abandonné après les progrès de cette dernière, c'est que, outre les difficultés qu'il offrait, le goût du public s'était porté vers le style de théâtre et ne comprenait plus autre chose. Observons cependant que, de nos jours encore, la musique de Palestrina, même entendue au milieu des pièces modernes, ou peut-être bien à cause de cela, produit la plus vive impression lorsqu'elle est exécutée d'une manière digne de son auteur, digne de celui

seconde, l'autre à la tierce, à des distances toujours très-rapprochées ; et, ce qui étonne davantage, c'est que les mélodies n'en sont pas composées d'imagination, mais tirées du plain-chant. Les compositeurs comprendront la difficulté presque insurmontable d'un tel travail prolongé pendant toute une messe.

que ses contemporains appelaient le *Prince de la musique*, titre que la postérité semble avoir confirmé en nommant style *alla Palestrina* celui qui offre quelque chose des qualités aussi simples que sublimes, si justement admirées dans les productions de ce grand homme.

II

AVIS

SUR L'EXÉCUTION

DE LA MUSIQUE PALESTRINIENNE.

La musique de Palestrina, de ses contemporains et des auteurs qui ont imité son style doit être exécutée d'après certaines traditions que l'on aurait le plus grand tort de négliger. On s'est imaginé quelquefois de chanter ces pièces à demi-voix d'un bout à l'autre, et l'on a cru que tout était dit. Ceux qui en ont ainsi jugé avaient certainement fort peu d'expérience à cet égard.

Toute exécution musicale ayant une partie *matérielle* ou *mécanique* qui consiste dans la lecture des caractères musicaux, et une partie *intellectuelle* qui se fait sentir dans l'expression donnée à la canti-

lène : c'est à ces deux points que se rapporteront mes remarques.

Palestrina s'est toujours astreint à ne point sortir de la portée dont il adopte la clef, mais il emploie toutes les clefs : aussi trouve-t-on fréquemment dans ses ouvrages, la clef de sol, celle d'ut seconde ligne, et celle de fa troisième. Dans les éditions modernes tous les morceaux ont été ramenés aux clefs ordinaires des voix, l'inconvénient de sortir des portées étant moindre que celui d'offrir aux lecteurs des signes auxquels la plupart d'entre eux ne seraient pas habitués. Il n'y a donc aucune difficulté à cet égard.

La détermination de la tonalité de certains morceaux en offre davantage, et, à moins d'être tout-à-fait familiarisé avec les modes du plaint-chant, on ne saisit pas toujours aisément le rapport entre le commencement et la fin d'une pièce. Il devient plus aisé de s'en rendre compte si l'on se rappelle que les anciens ne mettaient jamais plus d'un accident à la clef et que jamais ce n'était le dièse ; le bémol unique indiquait un mode analogue à notre *sol mineur*, et, si la clef n'avait aucune armure, on pouvait être dans des modes de l'espèce de ceux que nous appelons *ut*, *fa*, *sol majeurs* ; *la*, *re*, *mi mineurs*. On doit donc entamer les morceaux sans trop s'inquiéter de ce qui, dans la modalité, paraîtra momentanément irrégulier.

Une difficulté beaucoup plus embarrassante s'offre quelquefois dans le courant des pièces : les anciens

négligeaient souvent d'y marquer le premier bémol et le premier dièse accidentels; pour éviter les erreurs dans l'exécution, voici la règle qu'ils posaient: la septième de l'échelle devait toujours être affectée du bémol lorsqu'elle formait triton, sans être ensuite ascendante, comme *fa*, *sol*, *la*, *si*, *la*; en ce cas, le *si* devait nécessairement être bémol puisqu'il se portait vers le *la*; mais s'il eût été suivi de l'*ut*, le second terme du triton étant ascendant ne pouvait porter le bémol. En plusieurs circonstances la même règle s'appliquait, par analogie, à la quatrième note de l'échelle, mais dans un sens inverse, puisque c'était ici le dièse qui jouait un rôle et imprimait à la note qu'il affectait un mouvement vers l'aigu; il fallait en ce cas élever le *fa* par la pensée de même qu'on abaissait le *si* dans le cas précédent. Lorsqu'il y avait un retard de septième sur la note de basse et que l'altération de la sixte aurait rendu cet intervalle augmenté, on l'évitait soigneusement, tout intervalle augmenté étant alors rigoureusement banni de la bonne harmonie; il ne faut pas oublier cette règle que l'habitude de la musique moderne porterait à enfreindre.

La manière dont la mesure est indiquée pourrait également offrir quelque embarras. A l'époque de Palestrina on ne faisait usage à l'église que de la mesure *alla breve*, dont l'unité était une *brève* ou *carrée*, représentant tantôt deux rondes, tantôt trois; lorsque la mesure était à deux temps, elle était indiquée par un demi-cercle barré, lorsqu'elle

était à trois, par un cercle barré. On marquait la mesure à deux temps en frappant et levant sur chaque ronde, en sorte que l'on battait deux fois dans chaque case de mesure; dans la mesure à trois temps, on frappait les deux premières rondes, on levait la troisième. Quant à la mesure à quatre temps, elle se marquait comme de coutume, mais n'était en usage que pour la musique de chambre.

Il faut aussi savoir qu'au seizième siècle les signes de durée avaient une valeur *positive* et non pas *relative*, comme ils l'ont aujourd'hui, la durée de chaque note étant maintenant réglée par la présence des mots *allegro*, *adagio*, etc., ou mieux par le numéro du métronome dont l'usage est devenu général. Toutefois la valeur positive n'était pas tellement absolue que l'on ne pût dans tel morceau donner aux temps un peu plus ou un peu moins de durée qu'en tel autre, selon l'exigence de la mélodie et le sens des paroles. En thèse générale, on peut fixer le mouvement des mesures *alla breve* entre 68 et 96 du métronome, chaque oscillation représentant une blanche.

Pour ce qui concerne l'expression à donner au chant, voici quelques règles auxquelles il serait facile d'en ajouter d'autres; celles que je présente ne semblent point admettre d'exception :

1° Exécuter ponctuellement ce qui est écrit, sans l'addition du moindre *agrément;*

2° Donner aux tenues leur valeur exacte : de la négligence à en prolonger le son tel qu'il est mar-

qué, il peut résulter une harmonie incomplète et de mauvais effet;

3° Porter les sons et lier en général la cantilène, mais en articulant bien distinctement toutes les notes qui passent sous une même syllabe;

4° Donner une certaine vigueur à l'entrée des parties à la suite des repos, sans pourtant que ces attaques aient rien de heurté;

5° Dans les morceaux où se trouve un plain-chant, l'exécution de la partie où il se trouve devra être d'une égalité parfaite à tous égards; le plain-chant marchera constamment *mezzo forte*, tandis que chacune des autres parties nuancera convenablement;

6° Il faut s'écouter sans cesse les uns les autres: cette musique étant toujours harmonique, rien ne s'y montre inutile, le moindre détail au contraire est obligatoire; tout dans chaque partie est lié et dépendant de ce que font, de ce qu'ont fait, de ce que vont faire les autres parties;

7° Craint-on de baisser dans le cours de morceaux quelquefois assez étendus, il faut, pour éviter un tel inconvénient, que la partie de basse surtout soit dans une vigilance continuelle; un peu de mollesse dans une de ses entrées suffit pour entraîner toutes les parties qui baissent alors insensiblement et sans que le ton puisse se relever jusqu'à la fin; une certaine exagération dans les attaques est moins à craindre ici que l'indécision;

8° On doit s'efforcer de donner aux phrases de

la cantilène toute l'onction qu'elles comportaient dans la pensée de l'auteur; pour cela il faut se bien pénétrer que jamais musique ne fut plus religieuse, plus contemplative;

9° Enfin il faut émettre le son avec modération, mais en voix bien nette et bien franche, diminuer jusqu'au *pianissimo*, et donner à la voix tout l'éclat du *fortissimo* selon que le requiert le sens des paroles et comme l'indique la tournure de la mélodie qui s'y montre si intimement adhérente (1).

Pourquoi, dira-t-on, ces diverses nuances n'étaient-elles point indiquées du temps de Palestrina ? C'est qu'on était alors plus exigeant à l'égard des chanteurs qu'on ne l'est aujourd'hui : l'expression musicale devait être, par eux, déduite de la nature même du morceau et de leur propre manière de le sentir et de l'interpréter. Les exécutants de nos jours s'avoueraient-ils moins habiles et moins sensibles que leurs prédécesseurs des quinzième et seizième siècles?

(1) Je dois le répéter : ce n'est pas en donnant une teinte monotone, pâle et inanimée à la cantilène, que l'on en fait ressortir les beautés. On appelle maintenant cela *chanter en timbre obscur* : c'est ce qu'en jargon d'école nous appelions *chanter dans un pot ;* sans doute on ne doit point crier, mais l'émission de la voix doit toujours être nette, large et franche. Le *timbre obscur* n'a été inventé que pour consoler les chanteurs qui ne possédaient pas le *timbre clair*.

III

NOTICE

SUR

JOSEPH BAINI.

Il est une cérémonie pratiquée dans les églises catholiques trois fois chaque année, aux *Ténèbres* des jeudi, vendredi et samedi saints, et qui, dans mon enfance, faisait toujours sur moi une vive impression. Voici en quoi elle consiste : on place sur un candélabre unique autant de cierges qu'il y a de psaumes à chanter dans la soirée, et l'on en éteint un à la fin de chaque psaume ; enfin, quand le dernier cierge, placé au sommet, est demeuré seul, on l'emporte derrière l'autel et l'on chante dans l'obscurité le *Miserere* ou, selon d'autres rites, des prières analogues qui terminent l'office.

Le souvenir de cette cérémonie m'est revenu à l'esprit en apprenant la mort du savant et si respectable abbé Baini, directeur de la chapelle Sixtine à Rome. Il était le dernier représentant d'une École qui n'eut jamais d'élèves que dans la capitale de la chrétienté, mais qui depuis Pierluigi de Palestrina, son immortel fondateur, avait compté un nombre infini de maîtres dont la renommée ne sortait guère du pays, dont le mérite éminent n'avait que peu d'appréciateurs et dont les productions, dignes d'un meilleur sort, délaissées, ensevelies, oubliées, étaient finalement détruites dans les archives des églises et des couvents auxquels ces modestes et laborieux artistes avaient consacré leurs veilles. L'École napolitaine, si longtemps parfaite de grâce et d'aisance, de goût et d'expression, abondante en charmes de tout genre, semblait avoir vaincu sa mère. Elle lançait ses heureux et brillants élèves dans la séduisante carrière du théâtre, tandis que l'École romaine, grave et sévère, inébranlablement attachée à ses anciens principes, imposait tout d'abord à ses élèves son allure noble et posée, ses formes solennelles, sa majestueuse simplicité, les renfermant dans l'enceinte des églises et leur rappelant qu'il ne devait exister pour eux d'autre musique que celle qui élève l'âme des fidèles vers le grand ARTISTE DE L'ÉTERNITÉ.

On ne sut pas longtemps à Rome
Cette musique entretenir ;

elle dégénéra singulièrement pendant le dix-huitième siècle; mais quelques musiciens, fidèles au culte musical de leurs pères, conservèrent précieusement le feu sacré, transmettant à leurs élèves les secrets pour l'entretenir. C'était le pieux et savant artiste, sur lequel je vais offrir quelques renseignements, qui devait veiller le dernier devant l'antique foyer où il se conservait, et le voir s'éteindre, malgré ses efforts pour lui rendre l'éclat dont il avait brillé à une autre époque.

Joseph Baini naquit à Rome le 21 octobre 1775; sa famille était originaire de Venise où son oncle, Laurent Baini, s'était fait connaître avantageusement comme compositeur. Joseph, ayant perdu sa mère de bonne heure, reçut sa première éducation à l'hospice des Orphelins, d'où, se destinant à l'état ecclésiastique, il sortit pour entrer au *seminario romano*. Là il fit ses études de belles-lettres, de philosophie et de théologie, s'attirant l'estime générale par son application, sa piété et même par la gravité de son caractère, dès lors habituellement sérieux et réfléchi. Il étudiait en même temps le plain-chant sous don Étienne Silveyra, prêtre portugais fort habile en cette matière. Aux jours de sortie, l'unique pensée du jeune Baini était de courir aux églises où l'on faisait de la musique; il aurait bien voulu que Silveyra lui apprît à la lire, mais la règle du séminaire le défendait expressément. Pour contenter ses désirs, il dut donc avoir recours à d'autres moyens et ne chercher de ressources qu'en lui-

même. S'étant procuré quelques livres, il se mit à étudier conjointement avec un de ses camarades qui, partageant son goût musical, se sentait arrêté par les mêmes obstacles. A force d'essais et de tâtonnements, ils parvinrent sans autre guide que la connaissance du plain-chant à se rendre compte des figures rhythmiques et à lire aisément toute espèce de musique. Parmi les livres prêtés à Baini se trouvait de la musique de Palestrina ; l'onction de ces chants tout pleins de la divine essence, le rapport d'un grand nombre de motifs avec les mélodies grégoriennes, les artifices multipliés qui donnent à ces emprunts la valeur de compositions originales frappèrent vivement l'imagination du jeune séminariste ; bientôt il voulut savoir quel avait été le musicien dont les compositions produisaient sur son âme des effets si puissants. De cette époque datent ses recherches sur le grand homme à la gloire duquel celle de Baini s'unira désormais, comme ces élégantes incrustations si bien assorties aux meubles dont elles sont l'ornement, qu'elles semblent en faire partie.

Arrivé enfin au but qu'il se proposait, capable de lire la musique sans difficulté, et doué, au sortir de la mue, d'une voix magnifique, Baini éprouvait un vif désir d'aller faire sa partie dans quelqu'un de ces morceaux de Palestrina dont son imagination se nourrissait depuis longtemps. L'occasion ne tarda pas à se présenter ; un jour que la chapelle Sixtine officiait dans une des églises de la ville,

ainsi qu'il arrive assez souvent, les chapelains-chantres devant toujours être présents quand le pape assiste, le jeune séminariste, alors âgé de dix-huit ans, s'enhardit jusqu'à monter à la tribune; et se plaçant en arrière, il se joignit résolument à la partie de basse, attaquant les entrées avec autant de franchise qu'aurait pu le faire un lecteur consommé, et mariant sa belle voix à celle des chapelains de la chapelle pontificale où l'on était alors de la plus grande sévérité sur les admissions, les recrues ne se faisant que parmi les voix les plus parfaites et souvent aussi parmi les chanteurs les plus habiles de l'Italie. On ne manqua pas de complimenter Baini, de le questionner et de prendre sur lui des informations; le résultat de l'enquête fut de l'engager à se présenter lors de la prochaine vacance, et de venir en attendant se joindre au collége des chantres toutes les fois que bon lui semblerait. Une place s'étant trouvée disponible en 1795, il fut reçu au concours en qualité de baryton, car, bien que doué d'une puissante voix de basse qui donnait aisément le *mi* bémol au-dessous de la portée de clef de *fa*, il montait avec une semblable facilité au *sol* du tenor sans que le volume vocal cessât d'être proportionné.

Baini acheva ses études de philosophie et de théologie au séminaire romain, et fut ordonné prêtre à l'âge fixé par les canons. Il s'adonna dès lors à l'étude sérieuse du chant, sous Xavier Bianchini, chantre pontifical, et commença en 1802

celle de la composition sous Joseph Ianacconi, compositeur des plus instruits et des plus laborieux, tout imbu des principes de l'ancienne École romaine dont il avait profondément étudié toutes les ressources. On sent quels progrès pouvait faire un élève tel que Baini ; aussi Ianacconi avait-il coutume de dire : « L'écolier en sait plus que le maître. » Mais Baini n'acceptait aucunement un tel éloge, et parvenu au plus haut degré parmi les compositeurs du style antique, il n'hésitait pas à imprimer, longtemps après la mort de Ianacconi, cette phrase aussi glorieuse pour l'un que pour l'autre : « Je conserve plusieurs de ses compositions, et plus je les examine, plus elles augmentent en moi le sentiment de mon insuffisance. Je ne méritais pas le bonheur de l'avoir pour maître... »

En 1804, Baini s'était déjà fait connaître par plusieurs compositions dans le style palestrinien, le seul qu'il ait jamais cultivé. Ces premiers travaux furent si bien accueillis à Rome et excitèrent parmi ses confrères les chapelains-chantres une si vive admiration, qu'une des places de directeur de la chapelle s'étant trouvée vacante, il y fut élu d'un commun avis. Plus tard il en devint le *camerlingo* ou directeur général. Dès lors sa situation ne changea plus jusqu'à sa mort, excepté pendant le temps où les papes furent éloignés de Rome par le gouvernement français, époques auxquelles il éprouva quelques embarras que la simplicité de ses goûts et par conséquent la modicité de ses dépenses

lui firent peu sentir. On a imprimé « que Napoléon l'avait, en 1810, nommé maître de la chapelle impériale, puis directeur général de la musique ecclésiastique de tout l'Empire français, emplois que Baini aurait refusés ; que l'Empereur irrité avait dit alors en partant pour la Russie : « *A mon retour de Pétersbourg, je veux que Baini soit à Paris*, etc. » Rien de moins exact que toutes ces assertions. Voici simplement ce qui arriva : Napoléon s'étant brouillé avec le pape, parce que celui-ci paraissait se soucier peu de céder ses États à un souverain qu'il se rappelait avoir couronné, il fallut s'occuper de la formation d'une Église de l'Empire français à la tête de laquelle devaient être placés les cardinaux Fesch et Maury. Le ministre des cultes, Bigot de Préameneu, fut chargé du travail à faire ; ce qui concernait la musique devait être préparé par Choron. Ce dernier fit à cet égard diverses propositions, et présenta Baini comme l'homme le plus propre à mettre à la tête de la direction en quelque sorte matérielle du chant ecclésiastique. Choron écrivit deux fois à Baini, mais seulement en son nom personnel, l'engageant simplement à se rendre à Paris, sous la promesse que le ministre l'indemniserait et lui procurerait immédiatement une position convenable. Baini répondit qu'il ne pouvait accepter, d'abord parce que son père vivant encore, il ne convenait pas qu'il s'éloignât de lui ; ensuite que son goût, sa santé et des arrangements particuliers lui faisaient préférer le séjour de Rome ; d'ailleurs, disait-

il, la France renferme un assez grand nombre de musiciens fort capables et n'a pas besoin d'appeler les étrangers; il ajoutait que depuis quelque temps il ne s'occupait plus de musique, c'est-à-dire de composition. En effet, ce ne fut qu'après les événements de 1814 et le retour de Pie VII que Baini se remit à écrire pour l'église. On perd naturellement le goût de composer quand on n'a plus l'occasion de faire exécuter ses productions. A combien de compositeurs, hélas! cela n'est-il pas arrivé!

Mais si Baini avait accidentellement suspendu ses travaux en ce genre, il n'avait pas cessé de s'adonner à l'érudition musicale, et il s'en occupa constamment jusqu'à sa mort, autant du moins que sa santé et les devoirs de sa profession le lui permirent.

En 1806, il avait publié sa *Lettre sur le Motet à quatre chœurs de l'abbé Marco Santucci, couronné à Lucques par l'Académie napoléone comme travail d'un genre nouveau.* Il n'est que trop commun de rencontrer des académies qui accordent leurs récompenses de la manière la plus maladroite et même la plus ridicule; mais il était vraiment inouï et révoltant de voir celle de Lucques signaler comme nouveaux les chœurs quadruples, tandis que du quinzième au dix-huitième siècle l'on trouve quantité de musique à 8, 12, 16, 20, 24, 36 et jusqu'à 48 parties divisées en 2, 3, 4, 5, 6, 9 et 12 chœurs. Tel est l'objet de cette lettre instructive qui indique un grand nombre de productions en ce genre, et donne

même à entendre que Santucci en avait eu connaissance.

En 1820, parut à Florence l'*Essai sur l'identité des rhythmes musical et poétique*, ouvrage publié en réponse à seize questions adressées sur ce sujet par Louis Bonaparte. Quelques personnes peuvent savoir qu'une idée particulière de l'ancien roi de Hollande fut de *débarrasser* les vers français de la rime; il a publié lui-même de gros volumes à cet effet, ainsi que des pièces nombreuses en vers *blancs* de différentes mesures; il proposait de substituer à la rime une disposition qui, en faisant reparaître constamment les syllabes fortes au même rang, devait, selon lui, donner à la versification une certaine cadence négligée dans l'usage ordinaire et compenser suffisamment l'absence de la rime. Si cette idée, depuis longtemps mise en avant et rejetée, n'eut pas alors plus de succès, elle a du moins eu l'avantage de faire naître trois bons livres, savoir : *Les vrais principes de la versification*, par Scoppa, le *Rapport* sur cet ouvrage par Choron, et l'*Essai* de Baini. Malgré l'érudition, l'ordre et la saine critique qui règne dans ce dernier, plus d'un point ne semble pas suffisamment éclairci, et l'auteur est depuis convenu avec moi que pour traiter un tel sujet comme il l'aurait désiré, il lui eût fallu plus de pratique de la langue française dont il pouvait lire assez couramment les écrivains, mais qu'il ne parlait presque pas.

Ces opuscules et quelques autres fragments fu-

rent le digne prélude de ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina*, donnés en 1829 (1). Là se déploya tout son mérite, là il montra la plus vaste érudition, jetant une vive lumière sur les questions obscures, tirant de l'oubli une foule de musiciens distingués, expliquant mille difficultés par la présence jusqu'alors inconnue de particularités théoriques ou pratiques qui n'avaient été aperçues de personne. Ce n'est pas seulement dans les livres qu'il a puisé; une foule d'archives publiques ou privées ont été visitées par lui; il a découvert des richesses que personne ne connaissait et qu'il ne soupçonnait pas lui-même. Souvent il a dû faire des études spéciales pour arriver à résoudre une difficulté secondaire; rien ne l'a effrayé, rien ne l'a rebuté. A l'occasion de Palestrina, il trace l'histoire de la musique pendant les premiers siècles de l'Église; il pénètre dans les ténèbres du moyen-âge; enfin l'on assiste avec lui au spectacle enchanteur de la renaissance, en lisant la vie de l'illustre chef de l'École romaine, de ce grand Palestrina, auquel Baini avait voué un véritable culte, le considérant comme le musicien par excellence seul digne d'être étudié, admiré et révéré. En élevant un monument à la gloire de ce grand génie, il s'en est élevé un à lui-même, monument qui ne périra pas, car les bases sur lesquelles il repose sont solides comme la vérité.

(1) Le frontispice porte 1828, année où fut achevée l'impression du premier volume.

Ainsi que je l'ai dit, Baini s'occupa de cet ouvrage dès sa première jeunesse; mais après sa sortie du séminaire il s'y consacra tout entier, et y travailla sans interruption durant trente années. Il avait projeté une *Histoire de la chapelle pontificale*, pour laquelle de nombreux matériaux étaient réunis, et dont, je crois, la rédaction avait été commencée. Il serait bien à désirer que l'on imprimât tout ce qui, dans les papiers de Baini, mérite de voir le jour; on y trouverait une foule de renseignements précieux et absolument inédits.

Ses travaux d'érudition musicale ne l'avaient pas empêché de composer un grand nombre de morceaux de musique sacrée, le plus souvent pour des circonstances particulières où ils lui étaient demandés expressément, soit par le pape, soit par diverses églises, soit enfin par des souverains ou des particuliers. C'est ainsi qu'il a enrichi le répertoire de la chapelle pontificale de psaumes et hymnes à 4, 5, 6, 8 et 12 parties; la plupart de ces morceaux s'entendent au milieu des plus belles productions de Palestrina sans éprouver la moindre atteinte d'un si dangereux voisinage. Celles de ses compositions, en ce genre, qui ont été les plus remarquées sont: un *Te Deum* à 8, un *Dies iræ* à 7 et l'admirable *Miserere* à 10 voix qui s'exécute pendant la Semaine sainte avec ceux d'Allegri et de Bai. Je n'hésite pas à dire que je trouve l'ouvrage de Baini de bien loin supérieur à ces deux compositions si justement renommées; et je n'en parle pas seule-

ment pour l'avoir entendu, mais aussi pour en avoir examiné la partition, faveur que l'abbé Baini n'accordait pas aisément, car, disait-il, les morceaux de ce genre perdent à être analysés. Sur moi l'effet a été tout contraire.

Baini a composé pour la chapelle du roi d'Espagne, Charles IV, un service musical de toutes les fêtes de l'année, à 4, 6 et 8 voix. A la suite de ce grand travail, contenu dans plusieurs volumes, se trouvent deux *Acclamations* en l'honneur de Ferdinand VII, formant canon à 64 parties, divisées en 16 chœurs réels.

Ce dernier morceau fait assez comprendre que le directeur de la chapelle pontificale n'avait pas seulement imité Palestrina et les auteurs de son école dans l'expression douce et calme des sentiments religieux, qui jointe à une tonalité spéciale caractérise la musique de ce genre; il avait aussi étudié profondément ce style sous le rapport purement scientifique et artificieux. Il s'en était pénétré à tel point, que les canons énigmatiques les plus singuliers n'étaient qu'un jeu pour lui; après une inspection de quelques instants, il en découvrait immédiatement le nœud et la solution. Chose plus étonnante encore, je me rappelle m'être amusé à lui présenter un canon énigmatique dont, par le dérangement d'un passage pratiqué à dessein, j'avais cru rendre la solution impossible; l'ayant regardé avec attention, il me demanda si j'étais bien sûr de ne m'être pas trompé, et si le canon

fermé que je lui présentais ne contenait pas de faute. Voulant pousser la chose jusqu'au bout, je lui dis que je ne le pensais pas; alors il me promit de l'examiner à tête reposée. Quel fut mon étonnement, lorsque le surlendemain comme j'entrais chez lui, il entama la conversation par ces mots: *Era fina, fratello, era fina* (elle était bonne, frère, elle était bonne); et ce disant, il me montre une solution des plus élégantes, et toute différente de celle à laquelle j'avais songé. Je lui avouai ma supercherie, dont il plaisanta longtemps, me disant que j'aimais à connaître mon monde et que je ne serais pas facile à tromper. Il avait acquis cette grande habitude en mettant en partition de l'ancienne musique, et à cet égard il n'était aucune de ces difficultés de notation, si communes dans les vieux auteurs, qui l'arrêtât. Aussi venait-on souvent le consulter à cet égard, et lui écrivait-on de fort loin pour obtenir des renseignements qu'il donnait avec autant de plaisir que d'empressement.

Je n'ai jamais connu d'homme dont la vie ait été plus réglée et plus uniforme que celle de l'abbé Baini. A sa sortie du séminaire, il adopta un régime dont il ne se départit plus: il se levait de grand matin, et disait la messe à cinq heures le plus ordinairement; il vaquait pendant la journée à ses diverses occupations, n'acceptait jamais de repas hors de chez lui, où il vivait avec la plus grande sobriété; il était toujours rentré à l'*Ave Maria*, c'est-à-dire au coucher apparent du soleil.

Cette régularité de vie lui conserva long temps une santé robuste et l'aptitude à des travaux prolongés que sa forte constitution supportait sans la moindre fatigue. Malheureusement il en ressentit beaucoup d'un autre genre de travail qui, dès sa jeunesse, absorba une très-grande partie de son temps. Il n'était pas moins exact à remplir ses devoirs de prêtre qu'à exercer ses fonctions musicales, et sa piété tendre, la pureté inattaquable de ses mœurs, son parfait désintéressement, l'avaient fait rechercher comme directeur par beaucoup de personnes de toute condition; pendant la plus grande partie de sa vie, l'abbé Baini passa chaque jour plusieurs heures, et très-souvent des journées entières à son confessionnal, sans que rien le détournât jamais de ce devoir sacré de son ministère. Sa persévérance à cet égard devint funeste à sa santé, qui, vers l'âge de cinquante ans, s'altéra tout d'un coup et de la manière la plus sensible. Sa belle voix s'éteignit en peu de temps, et les médecins lui interdirent de se servir de ce qui lui restait de son admirable organe, prescription qu'il ne suivit pas toujours, se laissant entraîner, lorsqu'il dirigeait, à chanter avec le chœur. Sa parfaite sobriété ne conserva pas non plus son estomac; il avait de bonne heure pris un embonpoint naturel, en harmonie avec sa haute taille; son ventre s'affaissa, et les fonctions digestives devinrent pénibles; il arriva pis encore: il perdit le sommeil, si indispensable aux travailleurs, et passa

toutes les nuits dans un état convulsif des plus fatigants, auquel se joignit bientôt une affection catarrhale qui achevait de lui ôter ses forces. Il supporta tous ses maux avec la plus parfaite résignation ; mais ils lui firent, dès qu'il en fut attaqué, sentir la nécessité de mettre promptement en ordre une partie de ses travaux d'érudition musicale, et de s'occuper de leur publication. Il imprima donc à ses frais sa belle Monographie de Palestrina, ne cherchant pour ce grand ouvrage de protecteurs que dans le ciel, comme le prouve la dédicace qu'il en fait à la vierge Marie (1).

Depuis cette publication, Baini, forcé de restreindre ses heures de travail auquel il substitua des pratiques de dévotion, ne s'attacha plus à une occupation suivie et, selon toute apparence, renonça définitivement à terminer son ouvrage sur la chapelle pontificale. Cependant ses souffrances avaient quelques intermittences qui n'ont pas dû être complétement infructueuses ; elles lui ont du moins permis de ne pas interrompre ses fonctions de directeur. Cet état s'est prolongé pendant dix-huit années jusqu'au 21 mai dernier ; dans la soirée de ce jour, le plus savant des musiciens, le plus respectable des ecclésiastiques est allé dans un autre monde, dans un monde meilleur, rejoindre l'artiste immortel dont il a célébré et surtout imité les

(1) *Deiparæ virgini Mariæ sine labe conceptæ, Josephus Baïnius quidquid id est operis dicat et consecrat.*

talents et les vertus. Le 21 mai, le dernier cierge du candélabre de la Semaine sainte a disparu ; on l'a éteint derrière l'autel.

Ainsi que la plupart des artistes savants, Baini n'avait d'autre richesse et d'autre capital que sa bibliothèque ; il l'a laissée à l'établissement appelé la *Casanatense*. Elle se compose de quantité d'ouvrages précieux sur la théorie, l'histoire et la pratique de l'art musical ; elle renferme la collection unique, mais que cinquante ans de recherches n'ont pu rendre complète, des éditions de Palestrina imprimées de son vivant et après sa mort ; Baini la forma en réunissant de tous côtés les parties isolées qu'il put rencontrer et acquérir, ou qui lui furent données par les établissements qui les possédaient. On y trouve aussi une quantité considérable d'auteurs de la même époque. Tout ce que notre auteur a pu trouver d'utile sur le plain chant y est rassemblé ; les didacticiens antérieurs et postérieurs à Palestrina s'y rencontrent aussi en très-grand nombre. Elle n'est pas moins riche en pièces manuscrites de compositeurs distingués dans le genre d'église. Mais le plus grand prix de cette partie de la collection consiste dans les manuscrits de Baini lui-même, ce qui s'entend non-seulement de ses propres ouvrages, mais de ceux de tous les auteurs mis en partition par lui, et dont la collection remonte à l'époque des premières compositions importantes en contre-point. Là on retrouve, partitionnés avec le plus grand soin, divers ouvrages

de Du Fay, d'Okeghem, de Josquin, de Goudimel et de quantité d'autres ; là on admire la collection complète de l'œuvre de Palestrina en partition, formant trente-six recueils entièrement de la main de Baini. Son intention était de publier cette collection, et il ne serait pas impossible qu'il eût pris à cet égard quelques dispositions. Il dépendra dans tous les cas de la *Casanatense* de remplir pour son propre compte la volonté bien connue du testateur.

Il me reste à dire un mot sur la manière d'enseigner de l'abbé Baini, puisque j'ai eu, moi aussi, en cette occasion un bonheur *que je ne méritais pas* et dont j'aurais dû mieux profiter. En général il donnait fort peu de leçons proprement dites ; c'était bien plutôt des conseils sagement motivés et nés de l'examen du travail de l'élève. Comme on ne se présentait à lui qu'avec une connaissance avancée de l'harmonie et des éléments du contrepoint, c'était principalement sur la fugue ou pour mieux dire sur le genre fugué qu'il exerçait ses élèves. Il donnait un motif de quelques mesures dont il fallait tirer le meilleur parti possible, sans toutefois s'astreindre à la forme scolastique ; on devait écrire *alla Palestrina*, c'est-à-dire pour voix seules et en se rapprochant autant que possible de la manière du grand maître dont Baini avait si profondément étudié le style, pénétré les secrets, deviné les artifices. Tout en exerçant ainsi ses élèves, le professeur permettait de composer des

morceaux d'église qu'il examinait et corrigeait. En général il ne s'écartait pas de l'ancien système d'enseignement italien qui, quoi que l'on fasse, sera toujours au fond le meilleur en musique. *Peu de préceptes, beaucoup d'exemples*, telle était sa maxime. Au reste, en entrant à l'école de Baini, on devait se déprendre des formes modernes et de la musique instrumentale; il ne connaissait, disait-il, rien de tout cela et n'y voulait effectivement rien connaître.

C'est qu'il avait trouvé de quoi nourrir son âme dans l'étude des anciens maîtres et des anciennes formes. Il ne concevait pas que l'on pût leur préférer ou même leur comparer quelque chose. Sans doute c'était une erreur; mais dans sa position de directeur de la chapelle pontificale, cette erreur lui fut salutaire puisqu'elle lui fit porter toutes ses forces sur le genre unique qu'il lui importait de cultiver. Baini a offert le spectacle singulier d'un compositeur du XIX^e^ siècle écrivant précisément comme on le faisait au XVI^e^. Il a su retrouver les plus fortes, les plus brillantes, les plus aimables couleurs du grand style créé à cette époque, et il s'est fait comprendre en parlant une langue morte pour le plus grand nombre. Une semblable circonstance, fort rare en littérature, ne s'était jamais offerte dans la musique; elle suffirait pour donner à l'abbé Baini une place très-honorable et tout-à-fait à part parmi les compositeurs d'église. Mais ce qui lui vaudra par-dessus tout la reconnaissance

de la postérité, ce qui fera toujours citer son nom avec éloge, c'est son beau travail sur la vie et les ouvrages de l'illustre compositeur qui fut son unique modèle, œuvre de la plus vaste et de la plus sincère érudition où, plus encore qu'ailleurs, il a déposé ses vrais titres à l'immortalité.

FIN DES MISCELLANÉES MUSICALES.

TABLE DES MATIÈRES.

AVIS. . . . . p. v

NOTICE SUR JOSEPH HAYDN. 1

DE LA CHANSON, considérée sous le seul rapport musical, lu à la séance publique de la Société libre des Beaux-Arts, le 10 mai 1840. 51

RAPPORT fait à la Société libre des Beaux-Arts au sujet d'un Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg pendant les cinquante dernières années, par M. Conrad Berg. 71

NOTICE SUR MARTIN, GARAT, LAYS, ET SUR LA RÉFORME DU CHANT FRANÇAIS, commencée à la fin du siècle dernier par ces trois artistes. 95

SUR LES DANSES ET JEUX EN USAGE DANS L'ANTIQUE ÉGYPTE, lu à la séance publique de la Société libre des Beaux-Arts, le 8 mai 1842. 151

NOTICES SUR JACQUES TRITTO, VINCENT BELLINI ET NICOLAS ZINGARELLI. 169

I. Jacques Tritto. 173

II. Vincent Bellini. 186

III. Nicolas Zingarelli. 222

IDÉE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE. 253

NOTICE SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE STANISLAS MATTEI. 319

Appendice I. Catalogue des compositions de Mattei. ... 355
— II. Inscriptions relatives aux funérailles de Mattei. ... 360
— III. Notice sur Joseph Pilotti. ... 365
— IV. Article inédit, écrit en 1839, pour un journal de Bologne. ... 367

De la mode en musique. ... 375

Notice sur Bocquillon-Wilhem. ... 391

Appendice I. L'élève de Liancourt en 1795; histoire véritable racontée en 1834 pour les enfants des écoles primaires. ... 455
— II. Souvenirs puérils de mes deux années de campagne, à l'armée du Nord, de 1794 à 1795. ... 459

Physiologie et physiognomonie de la voix humaine selon la doctrine des anciens. ... 463

Précis sur la vie et les ouvrages de Jean Pierluigi de Palestrina. — Avis sur l'exécution de la musique palestrinienne. — Notice sur Joseph Baini. ... 477
I. Précis sur la vie et les ouvrages de Palestrina. ... 479
II. Avis sur l'exécution de la musique palestrinienne 499
III. Notice sur Joseph Baini. ... 505

FIN.

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE

LA MUSIQUE

ET

DE LA DANSE

PAR

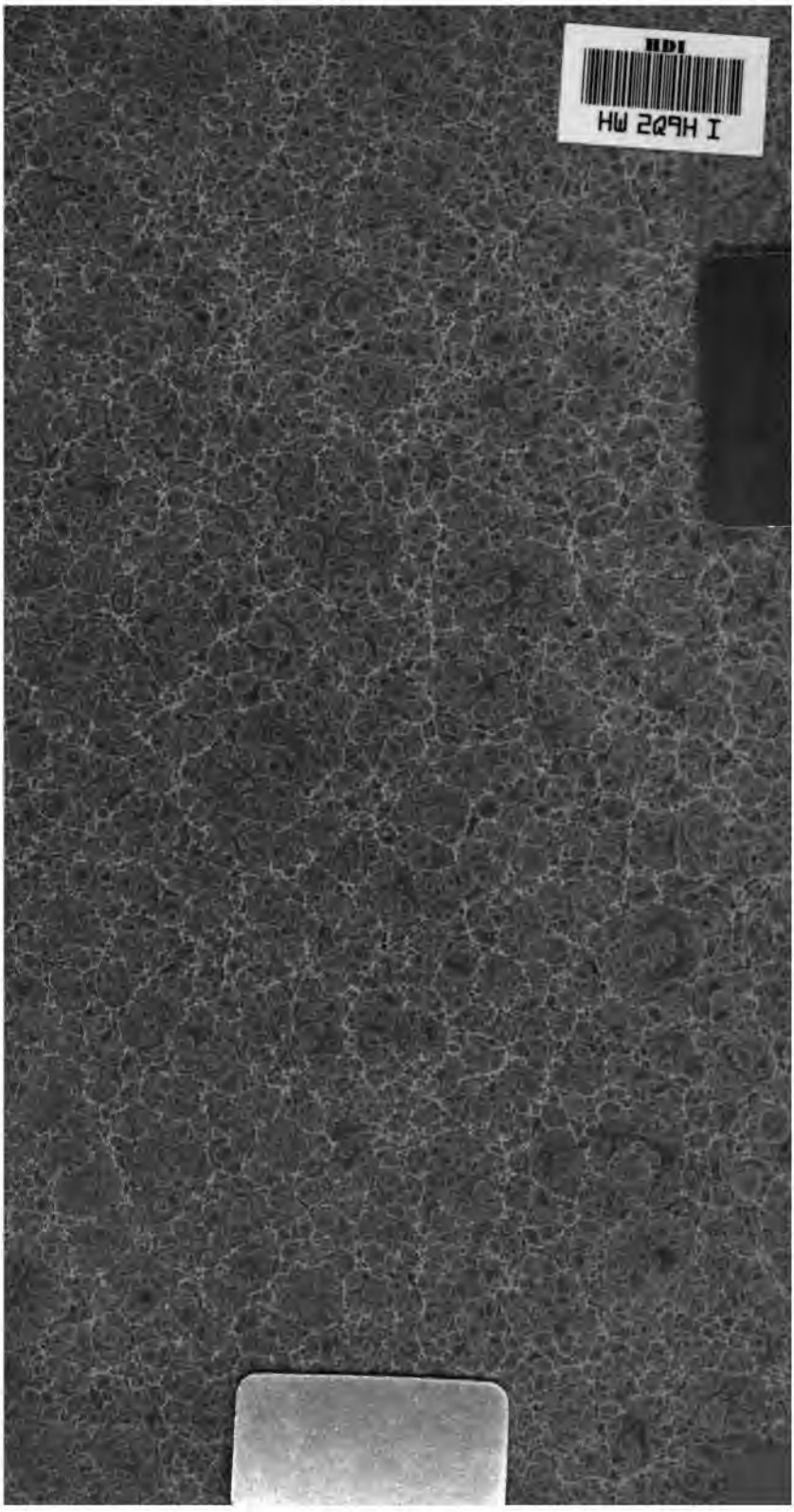
J. ADRIEN DE LA FAGE.

CONTENU DE LA PREMIÈRE LIVRAISON.

Avant-propos.—Livre I. Musique des Chinois.—Prolégomènes; sources et plan de ce 1er livre. — Fastes de la musique chinoise. — Principes du système musical des Chinois. — Des lu, et de la dimension des tuyaux qui les produisent. —Des modes chinois.—Du rhythme chinois. — De la semiographie musicale des Chinois. — De la musique chinoise considérée dans ses organes. — Voix. — Des instruments à cordes en général. — Du kin. — Du chê. —De quelques autres instruments à cordes. —Instruments à vent. Du hiuen. — Des koan-tsée, du grand et du petit siao. — De l'yo. — Du ty. — Du tché. — Du cheng. — De quelques autres instruments à vent. — Instruments de percussion. Des kou (tambours). — Des tchoung ou cloches, et des lo ou tamtams. — Des instruments de percussion en bois. — Des king. — Réflexions générales sur les instruments chinois. —De la mélopée chinoise. — Exercice de la musique en Chine.—Danses et ballets des Chinois; exercices qui s'y rapportent. — Des peuples qui ont adopté la musique des Chinois. — Réflexions générales et conclusion du premier livre.

Livre II. Musique des Indiens.— Préliminaires.— Documen mythologiques et historiques sur la musique des Indes.— Exposé du système musical des Indiens.—Tonalité.—Modalité. —Rhythme.— Semiographie.—Remarques générales sur le système indien.—Résumé de ce chapitre.—Musique indienne considérée dans ses organes.— Musique vocale.—Instruments indiens en général.—De la vîne ou vina.—Le tamboura, tanpoura, ou thumbousah.— Le sitar et le rubab.—La sarungie, le serinda, l'omerti, l'urni et le ravanastron.—Instruments à vent; flûtes et flageolets.— Hautbois et cornemuses.—Trompettes.—Instruments à percussion; tambours. Des instruments jumeaux et de quelques autres.—Réflexions et généralités.—De la mélopée indienne.—Exercice de la musique chez les Indiens.—De la danse chez les Indiens.—Réflexions générales. Parallèle musical des Chinois et des Indiens.

Livre III.—Musique des Égyptiens et des Hébreux.—Section I. Musique des Égyptiens.—Observations préliminaires.—De la musique égyptienne en général.—Instruments égyptiens. De la musique vocale et instrumentale des Égyptiens en général.—Lyres.—Harpes ou tébouni.—De quelques instruments qui se rapprochent de la lyre et de la harpe.—Guitares. —Du psaltérion.—Des flûtes.—Des trompettes.—Instruments de percussion. Tambours.—Des instruments jumeaux et de quelques autres.—Du sistre.—Comment les instruments s'associaient.—De la musique des Kophtes.—De la danse chez les Égyptiens.—Réflexions générales sur la musique des anciens Égyptiens.—Section II.—Musique des Hébreux.—Marche suivie dans la seconde section du troisième livre.— De la musique des Hébreux en général.—Instruments des Hébreux.—État de la question.—Instruments à cordes.— Instruments à vent.—Des instruments de percussion.—Réflexions sur les instruments supposés et sur les instruments des Hébreux en général.—De la musique dont on faisait usage dans le temple.—De la musique moderne des Israélites —Danses des Israélites.—Réflexions générales. Résumé.


HDI
HW 2Q9H I